مجلة الفكر والفن المعاصر

عدد خاص

# القاهرة

العدد (١٤٥) ديسمبر ١٩٩٤

## شادى عبد السلام.. شعاع من مصر



لوحة الغلاف الأول
من تصميمات الفنان : شادى عبد السلام

# القاهرة

**مجلة الفكر والفن المعاصر**

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

**العدد (١٤٥) ديسمبر ١٩٩٤**

**الثمن فى مصر : ثلاثة جنيهات**

**الثمن فى الخارج**

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٤٠ درهما ـ اليمن ١٠٠ ريال ـ ليبيا ١٦٠ دينارا ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

**الاشتراكات فى مصر :**

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

**الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددًا] :**

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولارا، هيئات ٥٢ دولارا شاملة مصاريف البريد.
- امريكا واوروبا: أفراد ٤٨ دولارا، هيئات ٧٠ دولارا شاملة مصاريف البريد.



**العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥**

# محتويات


المواجهات ٢١

الفصول والغايات ٦١

المراجعات ١٥٣

الإيقاعات والرؤى ١٧٢

المحاورات ٢٤١


ساهم فى تحرير هذا العدد

صلاح مرعى ، ومجدى عبدالرحمن

# مــــن المحــــــــــــرر

## شــــادى ومـــائة عـــام من الســـينمـــا

قا استطاع الأخوان أوجست ولويس لوميير أن ينجحا فى صنع شريط سينمائى على مادة السيلولويد وأطلقا عليه اسم «السينماتوجرافيك»، وقاما بعرض الفيلم فى المقهى الكبير (الجراند كافيه) بباريس فى مكان ضم مائة مقعد، وبرسم دخول فرانك واحد. كان هذا فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥. ليصبح هذا التاريخ: الميلاد الرسمى لصناعة السينما فى العالم.

وبعد عشرة أشهر من هذا التاريخ (وبالتحديد يوم الخميس ٥ نوفمبر ١٨٩٦) تم أول عرض سينمائى بمصر، فى بورصة طوسون بمدينة الإسكندرية، وفى ٢٨ من الشهر نفسه كان العرض السينمائى الأول بالقاهرة فى صالة حمام شنيدر بالقرب من فندق شبرد، وهكذا بدأت السينما فى مصر بعد فترة وجيزة على بدايتها فى العالم.

وكان لابد أن يشارك الوطنيون من أهل البلاد فى تعلم هذا الفن الجديد، فسافر عدد من المصريين منهم محمد بيومى ومحمد كريم ونيازى مصطفى وحسن مراد لكى يتعرفوا على أسرار هذا الفن الجديد فى أوروبا. وليعودوا لصنع الإنتاج السينمائى المصرى.

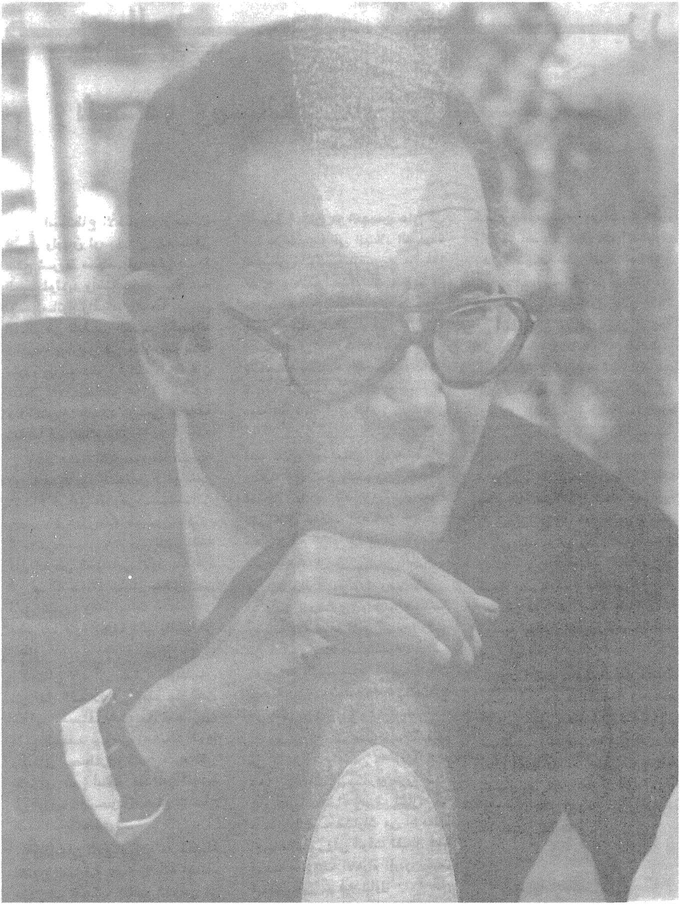
وإذا كان الفن السابع هو محصلة الفنون السابقة عليه إلا أنه اختلف عنها فى غياب الطابع القومى فى عديد من البلاد التى استوردت آليات هذا الفن. فتأثير صناعة السينما الأمريكية كان هو المهيمن على كل ما تم تقديمه فى البلاد العديدة المجاورة. وكان الخروج من هذا المأزق يتطلب اجتهادات مضنية، وكانت حالات قفزات وعثرات ولم يطل الانتظار ليظهر فارس وراء الآخر، حتى جاء شادى عبدالسلام بملحمته الخالدة «المومياء»، ليكون تتويجا لمحاولات إنتاج صناعة سينمائية ذات طابع قومى.

إن شادى عبدالسلام لم يكن فقط ذلك الفنان السينمائى، بل هو المنظّر والفيلسوف الذى يحمل رؤية خاصة لحضارة بلاده، تلك الرؤية الفلسفية التى كان هدفها الأساسى إنصاف مصر ورفع الظلم عن فترات تاريخها التى حجبت عن الأجيال التالية.

لقد جاء شادى بمشروعه القومى أو حلمه الحضارى، واعتبر السينما وسيلته الأساسية لتوصيل نوع رفيع من الأفكار بدأه بفيلمه الروائى الوحيد «المومياء»، الذى أراد من خلاله أن يبعث دور مصر الريادى إلى النور.

وحيث إن اليونسكو سوف يقوم فى الفترة من ٩ إلى ٢٣ يناير عام ١٩٩٥ بالاحتفال بذكرى مرور مائة عام على السينما، وسوف تشارك فيه مصر العالم بمختارات من أعمالها السينمائية. وفى الوقت نفسه فقد قامت صحيفة الأهرام «إبدو» بعمل استفتاء كبير تم فيه تناول ٢٧٠٠ فيلم روائى مصرى عبر تاريخ السينما المصرية الطويل، أسفر عن اعتبار فيلم «المومياء» هو الفيلم الأول والأكثر أصواتا طوال هذه المسيرة، وهى النتيجة التى أكدها استطلاع رسمى فى فرنسا فأثبت أن المومياء هو الفيلم الأجنبى الأول لعام ١٩٩٤ فى التليفزيون الفرنسى. وهى النتيجة التى أكدت كذلك على أن السينما القومية لابد وأن تكسب. لكل هذه الظروف رأت مجلة (القاهرة) فى أول أعدادها الخاصة أن يكون هذا العدد لدراسة أعمال هذه الشخصية المتفردة.. شادى عبدالسلام وهو الذى كان يأبى هذا التميز ويعتبر نفسه بحق جزءًا من نسيج السينما المصرية بل ويفخر بكل أعمالها. ونحن لا نملك إلا أن نقف بوعى وحب أمام أعمال واحد من رواد العقد الطليعى فى تاريخ مصر، ولندع مخلصين أن يسفر المخاض دوما عن وجوه جديدة واعدة وواعية تستكمل المسيرة ليصبحوا أبناء بررة فى طريق نهضة مصر.

وكما قال عالمنا الراحل «جمال حمدان»: «إن كنانة الله، ومصر المحروسة، يمكنها أن تنطلق إلى مستقبلها وأهدافها مطمئنة إلى أنها سيدة نفسها ومالكة أمرها من يمين أو شمال بلا أدنى شك أو قلق لأن ما كان أبوه التاريخ وأمه الجغرافيا فهو من صنع الله. ■



## شادى عبد السلام .. شعاع من مصر ..

صبحى شفيق

# اكتشاف وجه مصر

« يا من تذهب ستعود
يا من تنام سوف تنهض
يا من تمضى سوف تبعث
فالمجد لك
للسماء وشموخها
للأرض وعرضها
للبحار وعمقها »

من «كتاب الموتى»

في يدعو هذا المقال إلى فتح باب الحوار العام حول فكر **شادى عبد السلام** وبالذات حول نظريته أو عقيدته بتعذر قيام نهضة حقيقية لمصر الحديثة ، كل دروب الحياة مالم يعدْ المصريون اكتشاف وتقييم واستلهام تراثهم القديم .

لقد اقترن اسم **شادى**، وعن جدارة، بلقب الفنان، ونالت أعماله الفنية حظاً وافراً من التحليل والتمجيد ، خاصة بعد أن حظيت بالاعتراف الدولى وفازت بكم من الجوائز الدولية غير مسبوق، ولكن **شادى عبد السلام** المفكر بقى طلسماً يتشدق به البعض ويتجاهله أو يتخوفه البعض الآخر.

إن ما يميز الفنان الكبير الخالد هو الفكر والمغزى والرسالة التى ينطوى عليها عمله وقد كانت **لشادى** رسالة جريئة تحتويها أعماله الفنية الكبيرة وليس **المومياء** فقط ولكن أخشى أن تكون هذه الأفكار العميقة قد طغى عليها البريق الفنى الرائع والتألق الجمالى لهذه الأعمال وخاصة السينمائى منها .

إننى أحاول عبر هذا المقال إعادة فكر **شادى عبد السلام** إلى دائرة الضوء وأهدف فى هذا الإطار إلى تحقيق ثلاثة أشياء .

**أولاً** : محاولة لاستقراء فكر شادى فى المسألة المصرية القديمة التى سأسميها اختصاراً بالمسألة الفرعونية .

**ثانيًا** : سأعرض نموذجًا سابقًا للتواصل التارخى يتمثل فى مشروع أعمدة عصر النهضة الأوروبى (RENAISSANCE) لربط أوروبا المسيحية بما فيها الكلاسيكى (اليونانى - الرومانى) .

**ثالثًا** : إثارة بعض التساؤلات حول كيفية الاستمرار فى بحث المسألة الفرعونية بطريقة علمية متنورة بعيدة عن المهاترات السياسية والتشنجات الدينية، أو على الأقل الحيلولة دون اندثارها واختفائها مرة أخرى من محيط الوعى ولغة الخطاب العام فى مصر .



# شادي عبد السلام
# شعاع من مصر

## ١ - شادى عبد السلام والمسألة الفرعونية :

فى تحفته الفنية فيلم «المومياء» نرى المشهد التالى :

لصوص المقابر ينتهكون حرمة إحدى المومياوات فيمزقون كفنها وينتزعون أربطتها بحثًا عما تكتنفه من تمائم فإذا بعين فرعونية تنظر شذراً وتحملق فى وجوههم التى سرعان ما يظهر عليها الاضطراب ، إن لم يكن الخجل مما يقترفون .

إن هذه اللقطة الفذة قد حولت رفاق من ماتوا منذ آلاف السنين إلى حياة آدمية يمكن أن تمتهن . وتعبر العين - هذا الرمز المصرى القديم الساحر فى بريقها ولمعانها عن حيوية بالغة وحس مرهف تنفث فى المومياء الساكنة روحًا متألقة تكاد تستغيث من معذبيها .

لقد نجح **شادى** عبر هذه اللقطة الواحدة فى تحويل الفراعنة أو المصريين القدماء عمومًا ولأول مرة من أصنام جامدة نتغنى بها عن غير وعى أو ندينها عن تعصب ، أو نتجاهلها عن عدم معرفة ، إلى شىء نابض حى .

هذه هى أبعاد العبقرية الفنية التى تتخلل كل أعمال هذا الرجل . إن هذه العبقرية الفنية قد تم تبسيطها أحيانًا من فرط انبهار النقاد بها دون إدارك الأبعاد الكاملة للفكرة الكامنة وراءهما .

لقد كان **شادى** يشعر بأن معاملتنا كشعب وكأمة وكحضارة للتراث المصرى القديم لا يختلف كثيراً فى مضمونه عن سلوك لصوص المقابر ، أى أننا قد انتهكنا حرمة هذه الحضارة فنهبنا كنوزها وبنينا على أطلالها ، ثم حولنا رفا تها إلى مزار للسياح طمعاً فى المادة ، ذلك لأنها فى مخيلتنا لا تعدو أن تكون سلعة شاءت الأقدار الجغرافية أن تهبها لنا ، كما وهبت البترول أو غيره من الثروات لغيرنا .

كان **شادى** يرى أن الحضارة المصرية القديمة ليست سلعة تستغل ، ولكنها تجربة إنسانية عميقة تستحق أن تدرس وتستلهم ، ويمكن أن تكون مصدر وحى لرقى مدنى شامل . إن فيلم **«المومياء»** يرصد من أوله إلى آخره استيقاظ ضمير **«ونيس»** ولفظه لممارسات قبيلته من لصوص المقابر ، فيختار التضحية برزق أهله مقابل إنقاذ الآثار والمومياوات المهددة ومن يقرأ بين السطور يدرك بطبيعة الحال أن الفيلم هو فى الظاهر فقط عن **«ونيس»** وعشيرته ونابشى الآثار . ولكنه فى الواقع عن مصر كلها التى كان **شادى** يتمنى لها أن تحذو حذو **«ونيس»** .

كان **شادى** يرجو أن يدرك المجتمع المصرى المعاصر وخاصة مفكروه كما أدرك **«ونيس»** رحلة القرابة مع الماضى الفرعونى ، وإن يعامله باحترام ، ولم يكن مبعث ذلك هو تعلقه الرومانسى بتاريخ الأجداد كما اتهمه من قبل من لم يدركوا أبعاد رسالته ، ورغم أننا لا نستطيع إنكار هذا الجانب العاطفى فى حياة رجل كان يلهو كطفل بين أعمدة المقابر المهجورة (لقطة أخرى من **المومياء**) ، علمه حسه الفنى الفذ مبكراً أن يقدر العبقرية الفنية لصانعى هذه الآثار، إلا أن الرومانسية لا تكفى لبلورة فكر أو صياغة رؤية .

وتعبر أعمال **شادى** الفنية وأحاديثه الشخصية عن فهم عقلانى لما أسميه المسألة الفرعونية ، لقد كان منزعجًا للغاية من الفجوة الهائلة التى تفصل بيننا وبين حضارتنا القديمة ، وكان مندهشًا من جهلنا أو خصومتنا تجاهها فى الوقت الذى لم يتردد فيه الغرباء عن احتضانتها واستيعابها ، لقد حاولنا فى العصر الحديث التأصيل لنهضتنا إسلاميًا وحربياً وليبراليًا وماركسيًا وتجاهلنا فقط أصل الأصول والمصدر الأكبر لمساهمتنا فى تاريخ الحضارة العالمية !

وكان **شادى** يعزو كثيراً من نواحى القصور فى حياتنا الثقافية والفنية والاجتماعية والسياسية والروحية إلى هذا الخلل الكبير كما كان يعتقد أن استيعاب مصر القديمة بشكل أو بآخر فى تيار وعينا الحديث ، أو على الأقل فهمها أو محاولة فهمها هو المفتاح للخروج من المأزق الذى نعيشه ، ولم يقصد **شادى** - كما يدعى بعض البسطاء - بعث مصر القديمة بمنطق السلفيين بتقليد المظاهر والقشور (االلغة ، الزى ، الشكليات ، الطقوس) بل كان يعتقد أن فهمًا أعمق بوسعه أن يفجر طاقات خلاقة ويسهم فى خلق مجتمع أكثر استنارة وذوقًا واعتداداً بالنفس .

ويمكننى أن أوجز تصوره للمساهمة الإيجابية للتراث الفرعونى فى حياتنا المعاصرة على النحو التالى :

● **تعميق الوعى الفنى والتذوق الجمالى :**

كان **شادى** أولاً وأخيراً فناناً وذواقة ولا أبالغ إذا قلت إن ذلك كان مبعث اهتمامه بحضارة مصر القديمة وتقديره لها ، إن إزدهار الفنون هو سمة الحضارات العالية التى تميزها عن القوى السياسية والعسكرية وحتى الاقتصادية ، وقد وصل الفراعنة فى زمنهم بفنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة والحرف اليدوية إلى ارتفاعات شاهقة يمثل بعدها سجل الفنون المصرية انتكاسة واضحة ، إن بعض هذه الفنون كالتصوير والنحت قد انقرضت تماماً حتى بعثت تحت تأثير أوروبا فى العصر الحديث، وقد غاب الإنسان كموضوع للفنون قروناً طويلة عن وجداننا ، ويعكس هذا غياب دوره فى قطاعات أخرى لأن الفن مرآة للمجتمع وروح العصر . وبوسع المرء أن يتساءل مع **شادى** عما إذا كان التطور المصرى القديم لم ينقطع خلال العصور التالية لعصر البطالمة ؟!

إن المجتمع المفتقر إلى الروح الفنية والذى لا يقدر العمل الخلاق هو مجتمع فقير حضارياً وإنسانياً، ولو أمكن إحياء الوعى الفنى لمصر القديمة لما وصل الحال بنا إلى حد أن تحارب جهات مؤثرة بعض أفرع الفنون الرئيسية ، ويذهب فيه البعض إلى تحريم الفن .

إن افتقاد حياتنا لكثير من نواحى الجمال بدءاً بتخطيط المدن وانتهاء بالزى الشخصى يدل على اندثار التقليد الجمالى (AESTHETICS) لمصر القديمة تماماً وحلول منظومة أخرى غريبة للقيم والذوق محلها . وكان **شادى** يرى أن العودة إلى الأصول فى هذه الحالة هو خطوة إلى الأمام وهى الأرضية الوحيدة التى يمكن فوقها استعارة وتوطين الأشكال الفنية الغربية التى تنمو حالياً كنبات شيطانى فى قرية غريبة عنه وغير منسجمة معه .

وقد حاول شادى عن طريق إبراز أدق التفاصيل الفنية والعملية فى فيلم «كرسى توت عنخ آمون» أن يلقن الجيل الصاعد درساً عن قيمة العمل اليدوى ، والتفوق الإبداعى المصرى القديم ، وأن يثبت فى الوقت نفسه أن هذه التقاليد مازالت كامنة فى مخيلة المصرى الحديث وإن كانت تحتاج لأن تنفض التراب عنها ، وأن تصقل وفى هذا المضمار كما فى غنيمة كان يهم **شادى** إحياء المبدأ والتقاليد أكثر من إحياء التفاصيل التاريخية التى يستحيل تكرارها.

إن عودة الوعى بالروح الفنية والإنجاز التكنيكى والإحساس بالجماليات عند المصريين القدماء من شأنه التغلب على المعوقات الثقافية والاجتماعية التى عرقلت تطور الفنون المصرية فى الماضى والتمهيد لطفرة فنية جديدة .

● **توسيع أفق الفكر الدينى :**

لم يُخفَ على **شادى** أن تصورات دينية معينة تقف حائلاً دون اتصال المصريين (مسلمين وأقباط) بتراثهم القديم . إن البعض حاول باطلاق نعوت الجاهلية والوثنية محو آلاف السنين من الفكر الدينى والأخلاقى والفلسفى الراقى الذى وصفه عالم المصريات الأمريكى بريستد بأنه فجر ضمير البشرية ولعل اختيار **شادى** لإخناتون فرعون التوحيد موضوعاً لفيلمه الأخير لم يكن محض مصادفة وكان **شادى** يهدف إلى إبراز القاسم المشترك بين كثير من الطقوس والمعتقدات المصرية القديمة وما لحقها من ديانات سماوية ، مستنتجاً أن الوحى الإلهى لم يقاطع القدماء كما يتخيل من يدعون احتكار عصر معين للحقيقة المقدسة ، ولم يكن **شادى** يهدف إلى إحياء الديانات القديمة بل إلى رد الاعتبار إليها باعتبارها منبعاً للفكر الدينى للشرق الأدنى والغرب كله .

**ويترتب على ذلك نتائج مهمة أذكر منها :**

* إن اكتشاف هذه الأصول المشتركة من شأنه تقوية اللحمة الوطنية بين المسلمين والأقباط .

* إن ممارسة التسامح الدينى مع الماضى يزيد من سعة أفقنا فى الحاضر ويزيل التزمت والتعصب كسمة من سمات فكرنا وممارساتنا الدينية المعاصرة.

* إن محو التحريم ( TABOO ) الدينى من شأنه تحرير عقولنا للبحث فى التراث الفلسفى والأدبى والأسطورى الهائل لمصر القديمة مما يضيف روافد جديدة تغذى الوجدان المصرى المعاصر وخاصة الأدبى والفنى منه .

● **الفرعونية والعودة إلى المستقبل :**

قد يبدو هذا العنوان للوهلة الأولى تناقضاً ولكن نظرة أعمق تكشف لنا عن اعتقاد **شادى** بأن إعادة الاتصال بمصر القديمة يمكننا فى الوقت نفسه من مدّ جسر يربطنا بالحضارة المعاصرة التى بدأت أوروبية وأضحت عالمية ، ومن البين أن جذور الحضارة الأوروبية الحديثة تعود إلى اليونان و روما القديمة أى إلى حوض البحر المتوسط الذى لعبت مصر دوراً كبيراً فى صياغة ملامحه الفكرية والعلمية والدينية .



## شـــادى عـبـد الـسـلام

## شـــعـــاع مـن مـصــر

إن تراجع التأثير المصرى القديم جنوب البحر المتوسط قد أسهم بالتأكيد فى القطيعة الحديثة بين أوروبا وبيننا . إن الشرق الأوسط الأقرب جغرافيًا وحضاريًا إلى الغرب من الشرق الأقصى مثلا مازال يقف موقف الشك والعداء لكثير من جوانب الحضارة المعاصرة ولا يكاد يستسيغ منها سوى جانبها العلمى التكنولوجى أو بالأحرى الاستهلاكى ، مع أن التقدم العلمى لا ينشأ من فراغ فكرى أو اجتماعى أو ثقافى .

إن إحياء الوعى بالتراث القديم يزيد من حجم الأرضية المشتركة بيننا وبين الغرب لأنه يسلط الضوء على عوامل الوئام والتفاهم التى وصلت مع اليونان مثلاً إلى حد الانصهار ويقلل من أهمية العناصر الخلافية . إن من ساهم فى إرساء حجر الأساس له أولوية المشاركة فى الحوار العالمى كشريك كامل الحقوق وليس مجرد المراقبة والاستحسان أحياناً والنفور أغلب الأحيان .

### ● عودة الوعى:
### القضاء على مركب النقص المصرى :

كان **شادى** وطنياً حتى النخاع ، وقد أدرك أن تعاقب عهود الاحتلال الأجنبى التى حولت مصر إلى أطول مستعمرة فى التاريخ قد ولد روحًا انهزامية ، وقلة اعتداد بالنفس تفسر الكثير من نواحى الفشل والاختناق فى حياة المصرى الحديث ، فمن المسلم به أن ما يأتى من خارج مصر وإن كان من بلاد دونها تاريخاً وثقافة ـ يفوق مثيله المحلى .

ولا تفسير لظاهرة تأثر المصريين الكبير بعادات الدول البترولية حديثة العهد بالمدنية سوى مركب النقص هذا الذى كان **شادى** يتعجب لتمكنه من بلد أنتج إحدى أقدم وأعظم الحضارات، إن محو ذكرى هذه الحضارة من الوجدان المصرى الحديث . اللهم إلا إذا استثنينا قطاع السياحة ـ جرد المصريين من الحد الأدنى للفخار الوطنى الضرورى لنهوض المجتمع ولم يكن **شادى** شوفونيًا أو متعصبًا ولكنه كان محقًا فى افتقاده الروح الإيجابية والثقة بالنفس فى كثير من جوانب حياتنا ، وكان يرى أن إحياء ذكرى الحضارة الفرعونية والإحساس الحقيقى بها كإنجاز وليس من باب الخطابة أو الحماسة من شأنه إعطاء المصرى الحديث دفعة قوية إلى الأمام، ولكيلا ينعت مثل هذا التفكير بأنه ضرب من الخيال أو الرومانسية المفرطة فإننى أحب أن أقارنه بفكر مماثل كان المحرك لنهضة أوروبا منذ أكثر من ستمائة عام .

إن التشابه بين شخصية **شادى** ورواد عصر النهضة الأوروبى (١٣٠٠ ـ ١٦٠٠) ملفت للنظر من الوهلة الأولى .

لقد أقر عصر النهضة ظاهرة الإنسان المتعدد الملكات «UOMO UNIVER-SALE»، الذى يفيض حيوية ونشاطاً مبدعًا .. وعلى رأس هذه المواهب الفذة رجال مثل «**ليوناردو دافينشى**» و«**مايكل أنجلو**» ، «**وإرازموس**» و«**بترارك**» فليوناردو مثلاً كان متفوقًا فى الهندسة والحساب والعمارة والجولوجيا وعلم االنبات والطب والتشريح والنحت والرسم والموسيقى والشعر .

وإذا كان ليوناردو ظاهرة أوروبية لا تتكرر فإن **شادى** كان بمقاييس كثيرة أيضًا ظاهرة مصرية فى عصره، لقد كان **شادى** معماريًا ورسامًا وكاتبًا ومخرجًا ومصوراً ومصممًا للأزياء ومتذوقًا للموسيقى ولكل الفنون الراقية، ولكن التشابه الذى يهمنا فى هذا المقام يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير لقد كانت رؤية مفكرى عصر النهضة الأوروبى وفنانيه للماضى اليونانى والرومانى لأوروبا لا تختلف كثيراً عن رؤية **شادى** للماضى المصرى القديم .

لقد حاول **شادى** عن وعى أو عن غير وعى ، منفرداً أن يفعل بالتاريخ المصرى القديم ما فعله رواد عصر النهضة بالتاريخ الأوروبى الكلاسيكى ولعل سرداً موجزاً لهذا النموذج السابق كثيراً لشادى أن يلقى بعض الضوء على تجربته وفكره .

### ٢ ـ نموذج عصر النهضة الأوروبى ١٣٠٠ ـ ١٦٠٠ :

إن أهم ما يميز هذه الحقبة هو الاهتمام الفائق بدراسة التراث الكلاسيكى (اليونانى / الرومانى) واستلهامه فى تطوير أنماط جديدة من الفكر والفلسفة والفنون والعلوم والسياسة فبعد أن كانت أوروبا المسيحية تنظر إلى

ماضيها السحيق بشيء من الارتياب والاستحياء انكب الأوروبيون في بداية هذه المرحلة في إيطاليا أولاً ثم في الشمال على التنقيب عن المخطوطات القديمة وإعادة اكتشاف أعمال **أرسطو وأفلاطون وفيرجيل وسيسيدو وهومر وأرشميديس وبيثاجوراس وأبوقراط** فنفض التراب عن المخطوطات الرومانية التي اكتظت بها مكتبات الأديرة كما استعيدت المخطوطات اليونانية من القسطنطينية، ولا يجوز إهمال حلقة الوصل الأندلسية التي يمثلها في المقام الأول «**ابن رشد**» وأتباعه .

وقد كان الانبهار بالروائع الكلاسيكية المعاد اكتشافها بعد قرون طويلة كبيراً عبر عنه **بترارك** في «رسائله إلى الكتاب القدماء» وكذلك **دانتي** في الكوميديا الإلهية، ففي هذا العمل الرمزي يتوه **دانتي** (الذي يرمز إلى رجل العصور الوسطى) في غابة مظلمة (ترمز إلى حياة القرون الوسطى) إلى أن ينقذه الشاعر الروماني **فيرجيل** (الذي يرمز إلى حكمة العالم القديم) . ويقول **فيرجيل لدانتي** «إذا فقدتني فسوف تظل هائمًا على وجهك تائهاً».

ولم يكن **دانتي** وحده الذي اعتقد أن العالم القديم بوسعه أن يمد أوروبا برحلة تعينها على الإبحار في خضم المستقبل وفيما يلي تلخيص للتطورات الفكرية والفلسفية والعلمية والفنية والدينية الناتجة عن عودة الوعي بالعالم القديم :

## نشأة المدرسة الإنسانية وإعلاء قيمة الإنسان :

كان علماء وفقهاء الكنيسة يقصرون اهتمامهم حتى ذلك الوقت على دراسة علوم القدماء متجنبين آدابهم وفلسفتهم لاعتبارات دينية وجاءت نقطة التحول بظهور مجموعة من المفكرين على رأسهم **بترارك**(١٣٧٤ - ١٣٠٤ق.م) دأبت على بعث الدراسات الإنسانية على النسق الروماني Studia Humanitatis وكان من شأنه إحياء العلوم الإنسانية والأدبية كالتاريخ والفصاحة والخطابة واللغة والشعر والفلسفة الروحية أن عادت قيم ومشاكل الوجود الإنساني لتتبوأ مكان الصدارة، وأصبح الإنسان الفرد وهمومه وقدره هو المقياس كما كان في عصور ازدهار العالم القديم. وقد مهد هذا الاتجاه إلى تحول الحضارة الغربية من الانشغال بالأمور الدينية إلى الانشغال أساسا بالأمور الدنيوية التي تدور في فلكها حياة الإنسان.

## البحث العلمي :

من معالم ازدياد الاهتمامات الدنيوية الطفرة العلمية الهائلة التي مهدت الطريق لتفوق أوروبا في العصور التالية. وترتبط هذه الطفرة بأسماء عدد من العلماء مثل **كبلر وكوبرنيكوس وجاليليو**.

والقاسم المشترك لهؤلاء جميعاً هو استلهامهم لروح البحث العلمي الحر عند اليونان واستنادهم إلى أعمال بعض العلماء القدماء من أمثال **أرشيميدس وبيتاجوراس وأريستاركوس** ورفضهم في هذا المجال نظريات **أرسطو**. وقد توجت هذه الأبحاث بنبذ نظرية الأرض المسطحة لصالح نظرية كروية الأرض ولعل ما ترتب على هذه الثورة من آثار علمية ودينية كذلك غني عن التعريف.

## ازدهار الفنون :

لقد كانت الفنون على اختلافها هي المستفيد الأكبر من عودة الاهتمام بالعالم اليوناني الروماني القديم. وقد أنتج عصر النهضة أعمالا نقية رائعة في الرسم والنحت والعمارة والدراما تمثل التزاوج بين الأساليب والتكنيك القديم والمحتوى الديني المسيحي ، وقد بدأ جيوتو giotio (١٣٣٦ - ١٢١٦ ق.م) في استعارة التكنيك في الرسم وخاصة ثلاثية الأبعاد. وقد تبعه في القرن الرابع عشرQuatiro Cento، سلسلة من الفنانين في فلورنسا أعادوا أمجاد التصوير اليوناني المتسم بالواقعية والحيوية، وإبراز المشاعر الفردية المتميزة، وبذلك انتهى الأسلوب البيزنطي الجامد النمطي.

وقد بلغ هذا الاتجاه قيمته في القرن الخامس عشر على أيدي ثالوث النوابغ **ليوناردو دافينشي** (١٤٥٢ - ١٥١٩ ) **ورفائيل** (١٤٨٣ - ١٥٢٠ ) **ومايكل أنجلو** (١٤٧٥ - ١٥٦٤ ) . وفي أعمال هؤلاء الأساتذة يعود الإنسان وخصوصيته إلى مركز الصدارة بعد قرون ساد فيها تمثيل الموضوعات الدينية. وبذلك خرج فن الرسم أخيراً من القوالب العقيمة التي كان محبوساً فيها واكتسب المرونة والواقعية والتفوق التكنيكي الذي تجسده التحف الفنية لهذا العصر، وما تبعه من نهضة فنية فيما بعد خاصة في البلاد الواطئة.

ولم يكف الفنانون عن تناول الموضوعات الدينية بل استثناء الفن الديني من اتباع التكنيك القديم وخاصة ثلاثية الأبعاد. وتعد أعمال **مايكل أنجلو** أحسن تعبير عن هذا المزيج وخاصة رسوماته في قبة كنيسة السيستين Sis-tine chapel وكذلك لوحات **رفائيل**. وجدير بالذكر أن بابوات الكنيسة كانوا رعاة هذه الفنون الأوائل، وتمثل كنيسة سانت بيتر في روما التي أمر ببنائها البابا **يوليوس الثاني** سنة ١٥٠٦ مزيجاً من المعمار اليوناني القديم المسيحي.

وما ينطبق على الرسم ينطبق كذلك على فن العمارة والفنون المسرحية التي استلهمت الدراما اليونانية وأسلوب المسرح الروماني، وقد حقق فن المسرح أكبر تقدم



**شادي عبد السلام**

**شعاع من مصر**

له فى إنجلترا فى عهد الملكة **إليزابث الأولى** (١٥٥٨ ـ ١٦٠٣) بالغاً ذروته فى أعمال **ويليام شكسبير** (١٥٦٤ ـ ١٦١٦).

## الإصلاح الدينى وسيادة الفلسفة العقلانية :

كان للتعمق فى دراسة الفلسفة والآداب اليونانية أثره فى تقوية المنهج العقلانى فى الفكر الأوروبى، وقد ترتب على ذلك إصلاح جذرى لمسيحية القرون الوسطى مهد الطريق فى نهاية الأمر لانتصار فكرة التسامح الدينى.

بداية كانت هناك محاولة للتوفيق بين الفلسفة الكلاسيكية والمعتقدات المسيحية، وقد قادت هذه المحاولات الأكاديمية الأفلاطونية التى أنشأها **كوزيمو دى ميديتشى** فى فلورنسا فى القرن الخامس عشر. وقد ترجمت أعمال **أفلاطون** من اليونانية إلى اللاتينية . وقد نفى أساتذة الأكاديمية وجود أى تناقض بين شيخ فلاسفة العالم القديم والمسيحية واعتبرت الفلسفة الروحية **لأفلاطون** طريق المفكرين إلى الإيمان.

وقد استمر الاهتمام **بأرسطو** الذى بدأه أحد أعظم فقهاء الكنيسة نفسها القديس «**توما الإكوينى**» عن طريق اتباع «**ابن رشد**» فى إيطاليا.

وقد ركزت مدرسة **أرسطو** على أهمية العقلانية وفصل الفلسفة عن أمور الفقه . ولكن رغم هذه البدايات اللاتينية (إيطاليا) فإن التحول الكبير فى الفكر الدينى جاء من شمال أوروبا (هولندا وألمانيا) بواسطة المصلحين المتنافسين **إرازموس** (١٤٦٦ ـ ١٥٣٦) **ولوثر** (١٤٨٣ ـ ١٥٤٦).

وقد ظل **إرازموس** حتى النهاية كاثوليكيا مخلصاً ولكنه كافح فى سبيل مسيحية متنورة . وقد رأى **إرازموس** أن الكتابات اليونانية والرومانية القديمة بما تحتويه من أخلاق وعظات وحكمة قيمة عن التعاليم الدينية المسيحية مما يؤكد أن مصدرها هو أيضاً وحى إلهى، وبذلك نفى احتكار الدين المنزل للفضيلة وترك الباب مفتوحاً للاجتهاد البشرى.

وقد أخضع **إرازموس** الكتب الدينية لتمحيص منطقى مستعملاً القواعد اليونانية فاكتشف فيها بعض التناقضات الظاهرة وقد قاده ذلك إلى الحث على الابتعاد عن التفسير الحرفى للكتب المنزلة والاتجاه إلى التفسير الرمزى وكانت محصلة ذلك ابتعاد الفكر الدينى عن القوالب الشكلية والقشور والتركيز على الجوهر والمغزى. وقد بلغ هذا التطور أوجه فى الحركة البروتستنتية التى أسسها **لوثر** فى ألمانيا والتى أطاحت بطقوس الكنيسة وكهنتها، وحولت الديانة المسيحية إلى عقيدة ترتبط بالضمير الفردى والعلاقة المباشرة بين الفرد وربه وتنكر تماما أن الإنسان بوسعه عن طريق الالتزام بعبادات الدين وشكلياته أو طقوسه أن يغير حكم الله عليه أو أن يستجلب عطفه ورضاه ولا يمكن نعت هؤلاء المفكرين المتأثرين بالفلسفة اليونانية بخصومة الدين. إن **إرازموس** كان من أركان الفكر الكاثوليكى **ولوثر** هو مؤسس البروتستانتية المفرطة فى الزهد والتقوى.

ويمكننى الاستطراد فى وصف تأثير اليونان والرومان على أوروبا فى مطلع طفرتها التى أكسبتها الهيمنة على العالم بأسره لعدة قرون، ولكننى سوف أكتفى بتقييم **نيتشه** الذى لم يعرف عن الإسراف فى التحمس أو التفاؤل فهو الذى قال: «إن التردد الأولى لليونان قد زودتنا (أى أوروبا) بكل قوالب تفكيرنا».

وهنا يجوز التساؤل: هل القرون الأولى لمصر ما زال بوسعها أن تزودنا ولو ببعض القوالب أو الإيحاءات أو معالم الطريق؟

## ٣ـ تكملة المشوار: دعوة لمواصلة البحث عن الأصول:

إن الإجابة عن السؤال الأخير هى قطعاً بالإيجاب. إن أنشودة **شادى** التى لم تكتمل ليست هى فيلم اخناتون، رغم أن هذا الفيلم كان سيضيف بلا شك لغة جديدة قوية إلى الصرح الفكرى موضوع هذا المقال. إن العمل الذى لم يبدأ بعد هو استكمال مسيرة **شادى** لاكتشاف الجذور الدفينة. إن هذا العمل لم يكن ليقدر على القيام به شخص واحد ولو كان فى مرتبة **شادى** وموهبته، ولكنه يستحق أن تستنفر فى سبيل إنجازه أفضل العقول المصرية فى شتى المجالات.

لقد آن الأوان لأن يكف أبو الهول عن أن يكون رمزاً للغموض ولأن تنطق الجدران بطلاسمها ونقوشها الغريبة. إن الستار الحريرى الذى تتوارى خلفه حضارة، لم يبق منها فى بلادنا سوى

الأطلال بعد أن هاجرت أفكارها ورموزها بعيداً، يجب أن يسدل.

إن الخطوة الأولى تتمثل فى البحث والاستقصاء. إن الحضارة المصرية القديمة تستحق أن تخصص كلية أو أكاديمية خاصة لدراستها، لا أن يعهد بها إلى كلية الآثار والسياحة ! وينبغى أن نفتح أبواب الاتصال على مصاريعها بين هذه الأكاديمية وبين أقسام ومعاهد المصريات فى الخارج. ثم يجب أن نفتح أبواب الاتصال على مصاريعها بين هذه المؤسسة العلمية وبين المجتمع المصرى، لكى ننهى حالة الاغتراب وانفصام الشخصية التى نعيشها منذ وقت طويل.

الخطوة الثانية هى بلاشك إدخال مصر القديمة بكل عناصرها من فنون ومعتقدات وأساطير وعادات وحكمة وأدب فى مناهج التعليم، والكف عن معاملتها كما لو كانت تخص غيرنا، أو كما لو كانت آتية من الفضاء الخارجى.

الخطوة الثالثة تتمثل فى إدخال مصر القديمة بشكل أو آخر فى برامج أجهزة الإعلام، ويكون ذلك بتقديم تلك الجوانب من التراث المصرى القديم التى ما زالت لها مصداقية اليوم وليس عن طريق المسلسلات التاريخية التى تحول حياة القدماء إلى كاريكاتير.

إن وصل ما انقطع منذ قرون سيستغرق حتماً أجيالا. فمتى تقبل ليلة إحصاء السنين*؟ ■

**مريدى النحاس**

دكتوراه فى الاقتصاد والعلوم السياسية ـ الولايات المتحدة

المصادر:

1- James H. Breasted, the Dawn of Conscience, New York charles Scrisbners Sous, 1547.

2- Man is the measure:the Renaissence: 1300-1600, Civilization psst prcoent, 4 th edition, 1972, p. 286.

3- Giorjio de Santillena, the Age of Aaventure the Reueissanci pHlosophers, New York: New Auerice Hibrary, 1956, p. 72.

* ـ ليلة إحصاء السنين هو العنوان الإنجليزى لفيلم «المومياء».



شادى
عبد السلام

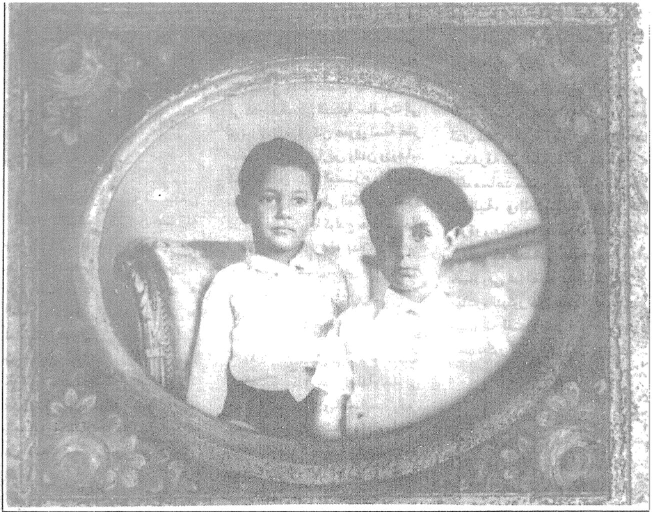
شعاع
من مصر

# يوم أن تحصى السنين

فى « السنة السادسة من الشهر الرابع من الفصل الثانى ، اليوم السابع من شهر برمودة فى هذا اليوم أرسل الكاهن الأكبر لآمون رع ملك الآلهة بينوزم ابن الكاهن الأكبر لآمون بيعنخى ليدفن من جديد الملك زسر كارع ابن رع (أمنحتب الأول) له الحياة والفلاح والصحة على يد المشرف على الخزانة باى...»

هكذا قرأ أحمد أفندى كمال الكتابات الهيراطيقية التى قام بتدوينها أسرة كهنة آمون، الأسرة الواحدة والعشرون على التوابيت الخشبية التى وضعوا فيها مومياوات فراعنة الدولة الحديثة حفاظًا عليهم من السرقات التى اجتاحت الدولة عقب انهيار الإمبراطورية ، والذين قاموا بحفظهم فى مقبرة مهجورة خلف الدير البحرى . وتمر حوالى ثلاثة آلاف عام ليأتى ابن مصر ومعه العلماء الفرنسيون والألمان ليقوموا بنشر أعظم اكتشاف أثرى فى نهاية القرن التاسع عشر . مومياوات فراعنة الدولة الحديثة من أحمس الأول وسقنن رع وأمنحتب الأول وتحتمس الثالث ورمسيس الثانى وستى الأول وغيرهم كثيرين.

هكذا تظهر حكمة مصر الأزلية فى تدوين التاريخ، أسرة الكهنة بدءًا من عصر أطلقوا عليه عصر النهضة تيمنًا بمحاولة سياسية واقتصادية سابقة، يودون رفع شأن البلاد وإعلاء هامتها بين


شادى عبد السلام وأخته مهيبة وعمره ٦ سنوات

الأمم، وكان حفاظهم على أجساد الأجداد هو نوع من الفهم العميق لتراث الإنسان المصرى وماضيه ، وكان لابد من إعادة التكفين وتسجيل ما سبق رصده لكل فرعون وما يتم عمله من قبل الكهنة وقتها . وتسرد كل الكتابات المدونة قصة خبيئة الدير البحرى وفراعينها العظام ولتصبح حكاية اكتشافهم نقطة انطلاق لعصر نهضة جديد كما رآه شادى فى فيلمه المومياء أو «يوم أن تحصى السنين».

وها هو ذا شادى يرحل عنا ونستعير نحن الاسم نفسه «يوم أن تحصى السنين» ، ولكننا هذه المرة ندون سنوات عمر شادى نفسه ..إننا هذه المرة لا نعيد تكفين شادى وندون ما فعله وما نفعله نحن الآن معه .. بل إننا نكتفى بالذكرى من خلال الأعوام العشرة التى عاشها رفاقه وتلاميذه يرونه فيها فنانًا تشكيليًا ومعماريًا ومخرجًا ومفكرًا ، يعلم وينير الطريق لنقاط كثيرة فى حضارة بلاده ..

ولقد آثرنا هذه المرة أن نصمت تماما وأن ندع شادى نفسه يتكلم عن سنوات عمره .. لم نضف شيئا إلى ما قاله فهو ليس بحاجة إلى كلماتنا . بل ربما نحن وجيل قادم فى أشد الحاجة لأن نتفهم كلماته ونعيها جيدا . ذلك هو درس الحضارة وذلك قدر صناع التاريخ فى هذه البقعة من العالم يوم أن تحصى السنين .■

**مجدى عبد الرحمن**



## يــوم أن تخطى السنين

**قا** أنا من وجه قبلى والإسكندرية.. ابن عائلة محافظة من عائلات المنيا والإسكندرية والدى كان محاميًا من رجال القانون .. اسمى **شادى محمد محمود عبد السلام** ولدت فى الإسكندرية ولكنى لم أنقطع عن الذهاب إلى بيتنا فى المنيا طوال حياتى.. بالطبع أنا ابن الصعيد.. أحببت المنيا.. أحببت فيها كل شىء.. المنازل. الملابس. طريقة الكلام. التقاليد والعادات. الصفات الأخلاقية. إن لون أهل الصعيد هو اللون الذى يريح عينى.

## ١٩٥٢

كان والدى ضد القصر وضد الاحتلال البريطانى طبعًا.. وقد قامت الثورة فى شبابى وراقبت كل ما يحدث ولكن من بعيد.. إننى أقف ضد كل أشكال القهر الاجتماعى وأجد نفسى دائما على اليسار.. ليبراليًا. نعم بكل تأكيد وإن كنت أفضل مرة أخرى أن أقول إننى صعيدى.. إن الصعيد هو مصر الحقيقية.. مصر الفرعونية.

## ١٩٥٤

ليس هناك فنان واحد فى عائلتى فقد بدأت أرسم منذ طفولتى.. والحق أن أحداً لم يشجعنى وفى الوقت نفسه لم يمنعنى من مزاولة هوايتى.. وقد حاولت أن أقرأ. ولكن مكتبة والدى كانت قاصرة على كتب التاريخ والقانون الصعبة.. فى سن الثالثة عشرة لم يكن هناك مفر من القراءة إذ رقدت عامين فى الفراش حتى الخامسة عشرة لأن طول قامتى المتزايد كان يعرض قلبى للخطر.. وبعد هذين العامين صارت حركتى أبطأ وأصبحت انعزاليا إلى حد ما عاطفيا جدا وبليدا جدا فى الدراسة.. فى البداية سافرت إلى أوروبا لأول مرة وكان عمرى تسعة عشر عاما. ذهبت إلى باريس ولندن وروما.. كنت أريد أن أدرس المسرح ولكنى لم أتمكن من ذلك.. وعلى العكس من فترة الدراسة فى فيكتوريا كولدج حيث كنت لا أقرأ ولا أهتم بالمعرفة، بدأت أقرأ بنهم وأنا فى كلية الفنون.. وفى عام ١٩٥٤ تخرجت فى قسم العمارة..

## ١٩٥٦

ذهبت إلى الجيش فى سلاح الصيانة بالعباسية.. كان هذا أول لقاء جاء لى أتعرف من خلاله وبالممارسة وليس بمجرد القراءة على الشعب بجميع طبقاته وفئاته وثقافاته الحقيقية.. فأنت تتجمع مع زملائك فى التجنيد بكل نوعياتهم فى مكان واحد.. وترتدون جميعا «عفريتة» واحدة وسواء أردت أو لم ترد فلابد أن تتفاهم مع الجميع وتعرفهم، وبعد قليل تجد نفسك قد تعودت عليهم وأصبحت واحداً منهم.. وفى هذه التجربة المهمة جداً تعودت على النظام وقوة العمل الجسمانى وابتعدت مؤقتًا فى الوقت نفسه عن القراءة والكتابة وعن الرسم وكأنك أخذت أجازة إجبارية من هذا كله لكى يتجه عقلك اتجاهاً آخر تماما.. لقد أعطانى هذا العام الكامل من الخدمة العسكرية الفرصة لكى أفكر على مدى هذا العام فيما يمكن أن أصنعه بعد ذلك..

## ١٩٥٩

جاءتنى الشجاعة يومًا وطرقت باب صلاح أبو سيف فى بيته.. قلت له أريد أن أعمل فى السينما وذلك بعد أن عرفته بنفسى.. ولم يفتنى أن أذكر له أننى جاره فنحن نسكن فى شارع واحد بالزمالك.. رحب بى صلاح أبو سيف وكنت معه فى الاستوديو كل يوم..

فى أول فيلم وكان فيلم «**الفتوة**» عام ٥٧ / ٥٨ تقريبا كنت شبه متفرج.. العمل الذى قمت به مجرد تدوين الوقت الذى تستغرقه كل لقطة. ثم عملت معه بعد ذلك مساعد مخرج فى أفلام «**الوسادة الخالية**» و«**الطريق المسدود**» و«**أنا حرة**» وعملت بعدها مع الأستاذ **بركات** ثم الأستاذ **حلمى حليم** فى «**حكاية حب**» وفى هذا الفيلم عملت الديكور لأن مهندس الديكور كان غائباً.. نجح الديكور ويبدو أنه لفت الأنظار فجاءتنى عقود لعمل ديكور ثلاثة أفلام أخرى..

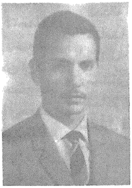
## ١٩٦١

بدأت العمل فى ديكور «**صلاح الدين الأيوبى**».. كان يخرجه **عز الدين ذو الفقار** وتوقف العمل بموته ثم عملت فى «وإسلاماه» بدلا من أستاذى «ولى الدين سامح» بسبب سفره إلى الخارج كما قمت بتصميم الديكور والملابس.. الفيلم أخرجه مخرج أميركى اسمه أندور مارتن عام ١٩٦٠ وهو مخرج جيد لكنك عندما تخرج فيلمًا تاريخيًا فلابد من المعرفة الدقيقة للتاريخ والعادات واللهجات وفى رأيى أن المحاولة لم تنجح لأن الممثلين كانوا يتكلمون العربية وهى لغة لا يفهمها المخرج ولا يستطيع أن يتذوقها وبالتالى يصعب عليه توجيههم.

## ١٩٦٦

صممت بعد كليوباترة وقبل فرعون ديكورات عدة أفلام هى (شفيقة القبطية) و(الخطايا) و(ألمظ وعبده الحامولى) و(رابعة العدوية) و(أميرة العرب) و(أمير الدهاء) و(بين القصرين) و(السمان





شادى فى سلاح الصيانه ١٩٥٥ ـ العباسية

والخريف) ومن الملاحظ أن أغلب هذه الأفلام تدور أحداثها فى ديكورات تاريخية والسبب فى ذلك نجاحى فى (وإسلاماه) وعملى فى (كليوباترة).. لقد نلت ثقة المنتجين بعد هذين الفيلمين للعمل فى الأفلام التاريخية المختلفة.

## ١٩٦٦

لم أحتك **بمانكوفيتش** مخرج كليوباترة كثيراً. ولكنى عرفت **كافليروفيتش** مخرج «فرعون» جيدا فقد علمنى هذا الفنان الكثير والكثير ولن أنسى أنه أول من شجعنى على الوقوف وراء الكاميرا إذ جعلنى أخرج إحدى لقطات فيلمه، كما كان أول من شجعنى عندما شاهد «**المومياء**» بعد خروج الفيلم من المعمل مباشرة فى روما. أما فى تجربة العمل فى هذين الفيلمين فقد جعلنى أتعرف على أهم نظامين فى الإنتاج السينمائى.. نظام الشركات الرأسمالية الكبرى، ونظام المؤسسات العامة، وجعلتنى ألمس الفروق الجوهرية بينهما.. إن العمل فى فيلم كليوباترة كان أشبه بالعمل فى مصنع أما العمل فى فرعون كان أشبه بالعمل فى مدرسة.

## ١٩٦٧

عملت مع **روسيللينى** فى فيلم عن الحضارة وترك **روسيللينى** فى نفسى تأثيرا لم يتركه أحد غيره من الناحية الفكرية لا الإنتاجية الشكلية وذلك بما يمتاز به من بساطة التفكير السينمائى مع العمق فى الوقت نفسه «وإليه يرجع الفضل فى تحقيق رغبتى فى الانتقال إلى مهنة الإخراج».

كانت الرغبة فى الإخراج السينمائى تلح على منذ زمن طويل.. اكتشفت أننى كنت أضيع وقتى فى العمل بالديكور.. أعمل حوائط ونوافذ وأرسمها وترهقنى فى عملها ثم لا تستخدم كما أتوقع.. وقلت حان الوقت لأقول رأيى وبدأت فى كتابة «**المومياء**» الفيلم.. كان هناك إحساس قوى يدفعنى للكتابة بغض النظر عن تنفيذ الفيلم أو عدم تنفيذه.. استغرقت كتابته حوالى عام ونصف.. أوقفت خلالها أعمالى الأخرى ووصلت حالتى المالية إلى أزمة قاسية.. لكننى وجدت نفسى غير قادر على عمل أى شىء آخر غير كتابة فيلمى.. جاءتنى بعض العروض لتصميم وتنفيذ ديكورات أفلام بأجور خيالية لكن وجدت أننى أكذب عليهم وأكذب على نفسى لو قبلت.. بعد ان انتهيت من كتابة الفيلم بدأت أبحث عن طريقة لتنفيذه.. تصادف وقتها أن كنت أعمل مع **روسيللينى** فى فيلم الحضارة كما ذكرت.. عرضت عليه السيناريو أخذوه فورا بعد أن قرأه على وزير الثقافة وقتها الدكتور **ثروت عكاشة** قال له كيف تتركون هذا السيناريو ولا تنفذونه فى



## يوم أن تحدى السنين

الحال .. سأله الوزير عن كاتبه ولما ذكر له اسمى رد عليه الدكتور **ثروت** بأنه لا يعرفنى فأجاب **روسيلليني** : كيف تعرفه قبل أن يعمل فيلما، دعه يعمل وحينئذ فقط ستعرفه جيدا .. وقرأ الدكتور **ثروت** السيناريو فأعجب به ودخل السيناريو فى مشاريع مؤسسة السينما .

## ١٩٦٨

كنت قد قرأت قصة اكتشاف المومياوات فى الدير البحرى لأول مرة عام ١٩٥٦ وهى التى أصبحت موضوع أول أفلامى منذ عام ١٩٦٣ وأنا فى بولندا أثناء العمل فى فيلم **«فرعون»** قد جعلنى الحنين إلى مصر أفكر فى هذا الموضوع فى ليلة شتاء باردة جداً . قلت لنفسى أين هذا المناخ من مناخ مصر ، ومن هنا بدأت رحلة المومياء فى عقلى ، وفى عام ١٩٦٥ ظهر الشكل الأول .. قصيدة شعر من ٤٠ سطراً تقريباً كتبتها على لسان الغريب، إنها ليست قصيدة بمعنى الكلمة ولكنها نظم أقرب منها إلى الشعر ، وبعدها بدأت أكتب السيناريو فى البداية كان فيلماً واقعيًا تقليدياً أطلقت عليه **«دفنوا مرة ثانية»** ثم **«ونيس»** ولكننى لم أكن متعجلا وكنت أبحث للوصول إلى الشكل الملائم تماما للتعبير عن نفسى .

وفى مارس ١٩٦٨ بدأت التصوير مع **عبد العزيز فهمى** الذى أعتبره عينى والمصور **مصطفى إمام** الذى أعتبره يدى اليمنى وأصدقائى وتلاميذى سمير عوف مساعدى الثانى وصلاح مرعى مهندس الديكور وأنسى أبو سيف مهندس الديكور وكلهم من خيرة الشباب فى السينما المصرية اليوم . لقد كتبت السيناريو قبل ٥ يونيو ١٩٦٧ وصورت الفيلم فى٢٢ مارس ١٩٦٨ وكان لهذا اليوم تأثير كبير سواء كان واضحا فى الفيلم أم لا . لقد خجلت يومها من النظر إلى المرآة وفى يوم ١٢ ديسمبر توفى والدى ولا شك أن لهذا اليوم أيضا تأثيره الكبير إذ كان والدى بالنسبة لى يعنى أكثر من مجرد كونه أباً .

## ١٩٦٩

المومياء ليس أكثر من ٢٤ ساعة تمثل لحظة وعى أو ضمير لم ينضج بعد عام ١٨٨١ أى قبل عام من الزحف الاستعمارى الإنجليزى على مصر عام ١٨٨٢ إننى أحاول فى الواقع أن أعبر عن قضية عامة جدا لكنها تأخذ القالب المصرى، البيئة والحياة والتاريخ ، الذى أعرفه وأحس به أكثر من غيره .

## ١٩٦٩

منذ عينت مشرفًا على مركز الفيلم التسجيلى وأنا هدفى الأساسى إيجاد سينمائيين صادقين أكثر منه عمل كم من الأفلام أو تنفيذ برنامج روتينى فإن فقر السينما يرجع إلى عدم وجود شخصيات سينمائية أو كما يقولون فى فرنسا ليس هناك الحوار الذى يمكن أن يخلق وسطًا من السينمائيين المثقفين وكنت أشترط دائما أن يأتى المخرج بفكرته هو ليس مستعيرا لفكرة غيره حتى يوجد ما يسمى بالمؤلف السينمائى .

## ١٩٧٠

**«شكاوى الفلاح الفصيح»** صرخة من أجل العدالة قائمة دائما . وللعلم فالبردية التى تضمنت هذه الأسطورة عمرها أربعة آلاف سنة. والمسألة هنا فى الفيلم ليست مجرد تاريخ أو إحياء بردية لها قيمة خاصة رغم ضخامة هذه القيمة فى ذاتها . لكنها بالفعل صرخة احتماء بالعدالة . وهى صرخة قائمة فى كل العهود . ما حركنى هو قيمة البردية نفسها . بردية عمرها أربعة آلاف سنة ومكتوبة بمنطق يمكن القول بأنه منطق حديث . نص أدبى رائع وواضح جدا. وهى أول قصة وجدت فى التاريخ . طبعا كان هناك (حواديت) وأساطير قبلها ، لكنها كانت كلها تابعة للدين . هذه القصة لا علاقة لها بالدين . مشكلة اجتماعية لمزارع بسيط يتجه بسلعته إلى السوق . يسرقه اللصوص . يطلب من العدالة أن تأخذ مجراها . لكن العدالة صامتة فيهاجمها . ويصرخ فى وجه السلطة . يطالب السلطة أن تكون على مستوى المسئولية موضحا مواصفات الحاكم العادل .. وهكذا حتى يسترد حقه .. أول قصة قصيرة مستقلة لكاتب مفكر فى وقته.

## ١٩٧٢

كنت قد توليت إدارة المركز حديثا عندما فكر المسئولون أن أعمل فيلمًا يطرح نموذجا لأوجه النشاط الثقافى المختلف للوزارة فى الباليه والموسيقى والمسرح ونشاط الفرق الفنية والثقافية المختلفة . كان المقصود طبعا عمل فيلم من النوع الإعلامى، فى البداية تهربت من الموضوع لمجرد أن قيل لى إن أعمله ولم يأت منى أنا .. قالوا : عاينْ الموضوع بنفسك. استعرض النشاط وتأمله ثم قل رأيك بعد ذلك .. قبلت متردداً . أمضيت سنة أصور بعض أوجه النشاط ثم أتوقف .. كانت البلد فى حالة حزن وقرف بسبب النكسة ووجدت أن الذى يقوم بالنشاط الثقافى إلى جانب الهيئات أفراد أو أطفال وبدأت أكتشف أن هناك حياة تدور رغم الكابوس وتبين لى أن الفيلم يمنحلى الفرصة للكشف عن أشياء جميلة فى حياتنا لكنها غير ظاهرة لأنها بعيدة عن الأضواء ولاتجد من يكتشفها وما تم اكتشافه منها تقتصر

المعرفة به على مجموعة خاصة، واتسعت فى نظرى فكرة الفيلم .. لم تعد محصورة داخل إطار بعض أوجه نشاط وزارة الثقافة وإنما ضمت أيضا نشاط أفراد لا علاقة لهم بالوزارة لكى أقول إن القاهرة «بناسها» تحيا رغم كل شىء، تتنفس الثقافة والفن .. عملت الفيلم دون كلمة أو تعليق ولم أحاول أن أفتعل الربط بين العناصر الاثنى عشر التى استعرضتها فى الفيلم خلال ٤٠ دقيقة .

## ١٩٧٣

بعد أن بدأت تصوير «جيوش الشمس» بشهر لم أكن أعرف ماذا أفعل بالضبط . الفكرة التى كانت تستحوذ على ساعة أن نشبت المعركة هى الرغبة فى التطوع لكن سنى لا تسمح ولم أعد صالحا لحمل السلاح فحملت الكاميرا وذهبت إلى الجبهة. كان يغمرنى الانفعال بالحماسة والسعادة حتى لم أدرك وجود الكاميرا معى إلا فى اليوم الثانى . وأنا بطبيعتى بطىء أو متأمل فى الأشياء ، لا أبدأ بسرعة وإنفعالى يستغرق وقتا حتى يظهر. ولم يكن أمامى شىء واضح محدد أعمله، لكن ما لفت نظرى الفرحة على وجه المحارب رغم كل جهد . كانت المعابر قد امتدت والجنود ذهابا وإيابا إلى سيناء والساتر المحصن الذى حجب به الجيش الإسرائيلى رؤيتنا لتراب سيناء مقطوع فى أكثر من مكان تخترقه حركة جنودنا . لذلك كانت الابتسامة هى أول مايواجهك فى الفيلم . ربما يقولون إن الفيلم ليس به ما يكفى من الحرب أو الدم، لكن لا أحب أن أكذب .. لقد اكتشفت أن العدو على بعد عشرة كيلو مترات والطائرة تمر كالبرق هذه هى الحرب الحديثة . ماذا تعمل الكاميرا ؟! كان من المستحيل أن أصور الاشتباك الفعلى وكيف يتم ذلك دون تمثيل وإعداد سابق وهو ما يمكن أن يتم فى فيلم روائى، أما هذا الفيلم فأردت أن أحتفظ به بصدق الواقع كما يجب أن يكون عليه الفيلم التسجيلى . لذلك انصب اهتمامى على المقاتل وروحه العالية والوحدة القوية بين تلك المئات من الألوف التى تحولت فى ثانية إلى صف واحد .. ودخلت معهم فى حوار عن حياتهم وأحاسيسهم .

## ١٩٧٥

اكتشفت أننى لم أكن أحيا ، كنت ميتاً، هناك تعثر على حقيقتك وتتحسسها ممتدة موغلة فى الزمن .. أربعة آلاف خمسة آلاف عام . هناك ترى جنوداً مصريين .. مصريين حقاً كأنما التاريخ يندفع أمامك حيا لاهثاً شىء لا يمكن أن يوصف .. اضطرنى إلى مراجعة كل مواقفى القديمة وانعكس هذا بالضرورة على الفيلم ذاته . كان ممكنا أن أقدم أى شىء فى العام نفسه أو العام الذى يليه ولكن فى كل مرة كنت أذهب فيها إلى هناك لأشهد العودة الحية «لجيوش الشمس» إلى مقرها القديم كنت أراجع المادة المصورة من جديد .. وربما هممت فى مرة بإلقاء معظمها فى البحر .. كان لابد أن يجىء التعبير مصرياً صميما كما فى العبور مصريا صميما .

## ١٩٧٦

أطالب الدولة بالتدخل فى صناعة السينما بالاستديوهات المطورة والمعامل الحديثة بالإضافة إلى القيام بإنتاج الأعمال الضخمة التى تتجاوز إمكانيات الأفراد وأن تكف الدولة عن هذه العملية الخاسرة تماما فى مساعدتها أشخاص على الإثراء مقابل أن يقوموا بإنتاج أفلام هزيلة . يجب أن تمتلك الدولة قطاعا عاما فى السينما بحيث يتصل هذا القطاع بالحلقات التى قبله وهى معاهد وزارة الثقافة . فالدولة تعلم الطالب فى المعهد ، وبعد تخرجه مطلوب منها أن توفر له العمل الذى تخصص فى دراسته ، فى القطاع العام الذى تملكه ، فتضمن بذلك ألا يهدر المال والمجهود الذى أنفقته فى تعليمها لأبنائها . باختصار لا يمكن للسينما فى مصر أن تستغنى عن الدولة ، كما أنه من واجب الدولة ألا تتخلى عن السينما .

## ١٩٧٧

أعمل مع ثلاثة من المخرجين إبراهيم الموجى .. عاطف الطيب .. محمد شعبان . فى فيلم عن إدفو وهى قرية صغيرة فى الصعيد تبعد عن القاهرة حوالى ١٠٠٠ كيلو متر تقع بين الأقصر وأسوان ومثل معظم قرى الصعيد بنيت هذه القرية فى الأصل حول معبد قديم من معابد القرن الثالث قبل الميلاد على أنقاض معابد أخرى سابقة حتى يصل تاريخ هذه المنطقة إلى أربعة أو خمسة آلاف سنة .. ذهبنا معًا إلى هذه القرية وقمنا بدراستها على الطبيعة ومن خلال المراجع العلمية ، وسيقوم كل منا بإخراج فيلم قصير عنها تطرح فيه وجهة نظره الخاصة .. هذه التجربة بداية لسلسلة أفلام تحت عنوان «وصف مصر سينمائيا» سنحاول أن نمر على قرى مصر ومدنها مما له معالم خاصة ، نجمع سينمائيا معلومات عن مصر المعاصرة وتاريخها ووضعها الاجتماعى وعاداتها وفنونها الشعبية .. المعلومات وحدها لا تكفى ، المهم أيضا أحاسيس المخرج ووجهة نظره الخاصة .. نحن نحاول من خلال هذا المشروع أن نقدم وجه مصر كما نراه . ومن خلال هذا العمل نحاول البحث عن شكل سينمائى جديد ربما يكون أكثر أصالة وارتباطا بنا من الأشكال المنقولة عن السينما الأوروبية .

## ١٩٨٠

الفنان الذى يخيل له أنه لكى يغزو أوروبا عليه أن يخرج فيلما عن الفراعنة أو فيلما عن تاريخ مصر عموما فإن هذا الفنان لا يزيد عمن يصنع التماثيل الجبس المزينة ويجرى خلف السائحين فى إلحاح فإذا اشتروا منه شيئا فإنما لكى يتخلصوا منه وليس لقيمة التمثال نفسه .



## يوم أن تحصى السنين

## ١٩٨٢

إننى أسعى لسينما تفيد الناس، تعلمهم لكن بفن، وكان على أن أكتشف طريقة أو أسلوباً سينمائياً جديداً. فيلم تعليمى دون جفاف .. فيلم يعطى المعلومة ويراعى الإنسان ولا يخلو من المتعة . فيلم طريقة السرد فيه متقدمة والمعلومات مبسطة ويخلو فى الوقت نفسه من عبارات المتخصصين الضخمة والتى قد لا تصل للمتفرج العادى الذى أسعى إليه . إنما اخترت أن أتوجه للأسرة المصرية العادية، الأسرة التى تجلس أمام التليفزيون بكل أفرادها وأعتقد أننا لو أردنا المستقبل أو لو أردنا إحداث أى تحسين فعلينا الاهتمام بالبيت المصرى لأنه هو المستقبل . ومنذ بدأت أعمل وأنا أعتقد أن لى قضية .. قضيتى هى التاريخ الغائب أو المفقود .. الناس الذين تراهم فى الشارع والبيوت والمزارع والمصانع، هؤلاء الناس لهم تاريخ ساهموا يوماً فى تشكيل الحياة بل وفى صنع الحياة أغنوا الإنسانية ... كيف نعيدهم للدور نفسه . كيف نستعيد مساهمتهم الإيجابية والقوية فى الحياة .. لابد أولا أن يعرفوا من هم .. وماذا كانوا وماذا قدموا .. لابد أن نوصل بين إنسان اليوم وإنسان الأمس لنقدم إنسان بكره .. هذه هى قضيتى .

## ١٩٨٣

أنا من مواليد المنيا وكان لهذه المنطقة تأثير كبير على، وإذا قرأت عن تل العمارنة سوف تعرف أنها بلد الشمس وقد شيدت على أجمل طراز معمارى وكانت المدينة مخططة وفيها أشجار وحدائق وكنت اقرأ ذلك كله وعند زيارة المنطقة تجدها خرائب ولا توجد فيها جدران.. مأساة حقيقية محزنة .. وكنت أقرأ كثيراً عن تل العمارنة ومن هنا جاء التفكير فى فيلم أخناتون .

**إخناتون** شخص له وجهة نظر محددة، وعنده حلم قوى وكبير وهو من هذه الناحية لم يكن يصلح حاكما، فالحاكم يجب أن يتميز بالدهاء وبقدر من الخبث وبقدر من الخديعة وإدراك بالظروف ومتى يتكلم ومتى يصمت ومتى يحارب ومتى ينسحب وهذه سمات الحاكم . أما **إخناتون** فكانت له سمات وملكات الفيلسوف مثل الرصاصة إذا انطلقت لا يمكن استرجاعها أو تعديل مسارها وهذا هو تكوينه وقدره . أهم مظهر فى شخصية **إخناتون** ما أفهمها هو القوة ، القوة العظيمة والثقة بالنفس . كان أخناتون كما أعتقد يرى أن حياته هو وأسرته هى المثل الأعلى بينما فى العصور السابقة له كانت الآلهة تمثل المثل الأعلى، ولهذا كانت تصور، وعندما اختفت الآلهة فى عهده صورت عائلته فى كافة الأوضاع الحياتية اليومية .. والفيلم عندى منظوره ليس **إخناتون** كشخص ولكن من منظور يتناول العهد السابق عليه والعهد التالى له .... الفيلم جاهز للتصوير تماما وكان من الممكن تنفيذه منذ عدة سنوات ولكنى أجاهد لإخراجه منذ عشر سنوات وأرجو أن أخرجه قريبا .

سأعلم الممثلين حركات وأنغام من عاشوا منذ ثلاثة آلاف سنة قبل البدء فى التصوير .. لابد لهم أن يتعلموا المشى حفاة بصورة طبيعية جدا فى الرمال الحارقة .. لقد طلبت من أحسن صناع الموسكى فى القاهرة القديمة أن يصنعوا لى بالضبط مثلما كان يصنع لتوت عنخ آمون ليتحلى بمصاغه .. الألوان نفسها.. الموازين نفسها.. المادة نفسها أو ما يشبهها .. أنا أستعمل أكثر المواد نبلا حتى أكون أكثر تقاربا من الحقيقة . أريد منك أن تفهمنى .. الممثلون ليسوا محترفين .. لقد قابلت من سيمثل دور **إخناتون** وأنا أسير فى شوارع القاهرة .. قابلت أكثر من فتاة تصلح لدور نفرتيتى ولكن على الآن أن أختار واحدة منهن .. إن أكثر من يمثل معى لا يزال بكرا .. استطيع التأثير عليهم .. إنهم غير مرتبطين بما يبعدهم عنا .. ولذا عندما سيتحلون بالمصاغ ويلبسون الشعر المستعار كالأقدمين .. الشعر المنسوج من الصوف ويرتدون الثوب الفرعونى المنسوج من القطن المصرى أو الملابس الكهنوتية بجلد الفهد .. فى هذه اللحظة ستجرى فى عروقهم دماء ملوكنا وملكاتنا وأمرائنا ومحاربينا والقساوسة والكتاب .. إنه دم الذاكرة.. لن يكونوا ممثلين ولكنهم سيصبحون ورثة.

## ١٩٨٤

(احنا ساعات بنقول عمرنا سبعة آلاف سنة عميانى كده) ولكن معنى ذلك كبير جدا فلو عرفت من هذه السبعة الآلاف سنة أربعين سنة فقط أكون فى هذه الحالة أشبه بشخص عمره ثلاثون سنة ولا يتذكر إلا خمس سنوات الأخيرة فقط فهذه الحيرة التى تصيبه عندئذ علينا أن نطبقها على الدولة التى يصيبها داء فقدان الذاكرة، وأنا أرى أن لدينا أجيالا تعانى من فقدان ذاكرة ثقافى وتاريخى، وكذلك أرى أن علينا أن نعيد هذه الذاكرة إليهم حتى يصبح الفرد منهم قادرا [illegible] والأرض صلبة من تحته وبدون هذا فلن يستطيع أن يؤمن بفكره ولن يكون له كيان .

## ١٩٨٥

أجرى الأطباء عملية لإزالة الورم وأجريت عليه كافة الفحوص وأكدت تقارير الأطباء أنه كان ورما حميدا وأقول الحق لقد اعتقدت فى فترة أنه ورم غير حميد .. لكنى طردت هذه الأفكار خاصة بعد التحسن الملحوظ فى صحتى بعد إجراء العملية .. الحمد لله أنا عال جدا .. وإحساسى بالشفاء كامل، **إخناتون** جاهز ١٠٠ ٪ أحتاج فقط إلى ثمانية أشهر لاستكمال تنفيذ الملابس والديكور واختيار الممثلين ثم ابدأ فورا فى التصوير .

## ١٩٨٥

لقد تأخرت كثيرا جدا .. ولا أخفى عليك بأننى كنت انتظرها منذ سنوات طويلة مضت .. ولذلك فأنا سعيد بها وأشعر بأن مكانها الحقيقى هو قلبى .. عموما هذه أول مرة أتقدم فيها بعمل من أعمالى للحصول على جائزة تشجيعية من الدولة .. لست أدرى هل هذا نتيجة كسل شديد منى أم تجاهل من الآخرين .. عموما كنت أتمنى أن تكون الجوائز التشجيعية مثل التقديرية بمعنى أن يكون الترشيح من الدولة وليس بتقديم الأشخاص لأنفسهم .. لكن عموما أقول أن الدولة معذورة، فليس هناك جهة معينة تستطيع حصر جميع الأعمال الجيدة ..

## ١٩٨٦

لقد حافظت على نفسى طوال حياتى من التلوث التجارى .. كنت أبنى نفسى بالقراءة والبحث والتعلم، ولقد مررت بلحظات كثيرة من الضيق الشديد نتيجة أننى لا أعمل .. إن العمر نطاق محدد جدا أحس أننى ممتلئ بروى كثيرة . وأريد أن أعمل شيئا ذا قيمة فى الحياة .. أعرف دائما أن الإمكانيات تعوقنى، أتمنى أن تتبنانى الحكومة .. إن العمل عندى هو الحياة .. إننى طوال يومى أعمل أشياء كثيرة بجدية شديدة .. أقرأ .. أكتب .. أرسم .. أنحت .. أصور .. إننى اختزن كل شيء .. أحتشد لليوم الذى أقف فيه خلف الكاميرا ، لابدأ **إخناتون**، إننى أحس أن أبناء وطنى لا يعرفون تاريخهم كما يجب، يهمنى أن أعرفهم ولو ٥٠٠ سنة من آلاف السنين من تاريخ مصر .. وعلى الآخرين أن يكملوا بقية الحلقات .. إننى لا أعمل السينما على أنها شيء استهلاكى .. ولكنى أعملها كوثيقة تاريخية للأجيال القادمة . ■

# شادى عبد السلام

### المراجع المأخوذ منها
### كلمات شادى


(١) أحمد عبد التواب : شادى عبد السلام، مجلة التقدم العدد ٧٦ ، ١٠ / ٤ / ١٩٨١ .

(٢) د . أنور عبد الملك : شادى عبد السلام، مجلة اليوم السابع ١٠/١١/١٩٨٦ .

(٣) د . أنور عبد الملك : أهلا جيوش الشمس، مجلة اليوم السابع العدد ١٣٣ نوفمبر ١٩٨٦ .

(٤) د . أنور عبد الملك : أنهض فلن تفنى، مجلة اليوم السابع ١٠/١١/١٩٨٦ .

(٥) جميل عطية : عشر سنوات من أجل فيلم «إخناتون» أو مأساة البيت الكبير ، مجلة المنار السنة الأولى العدد ٨ أغسطس ١٩٨٥ .

(٦) سامى السلامونى : حوار لم ينشر أبداً، الإذاعة والتليفزيون ١٨/١٠/١٩٨٦ .

(٧) سمير فريد : حوار مع شادى ، نشرة نادى السينما موسم ١٩٧١ / ١٩٧٢ عدد ١١ .

(٨) عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع المخرج شادى ، مجلة البيان عدد ١١٣ ، ١ أغسطس ١٩٧٥ .

(٩) عبد الرحمن أبو عوف : هدفى خلق بيئة سينمائية مثقفة ، مجلة روز اليوسف العدد ٢٣٤٥ .

(١٠) عبد النور خليل : حلم «أخناتون» ينزل إلى أرض الواقع ، مجلة المصور عدد ٣١٦٨، ٢٨/٦/١٩٨٥ .

(١١) الفاروق عبد العزيز : جيوش الشمس ، مجلة الطليعة، السنة ١١ ديسمبر ١٩٧٥ .

(١٢) د. ليلى عنان : هل تعترف مصر مثل فرنسا بشادى عبد السلام ، مجلة روز اليوسف ، عدد ٣٠٢١ ، ٥/٥/١٩٨٦ .

(١٣) ماجدة الجندى : لم يعد يهمنى سوى العائلة، مجلة روز اليوسف ، ٣١/٣/١٩٨٣ .

(١٤) مجدى الطيب : يوم أن تحصى السنين سوف نتذكر شادى عبد السلام ، مجلة القاهرة عدد ٦٥ ١٥/١١/١٩٨٦ .

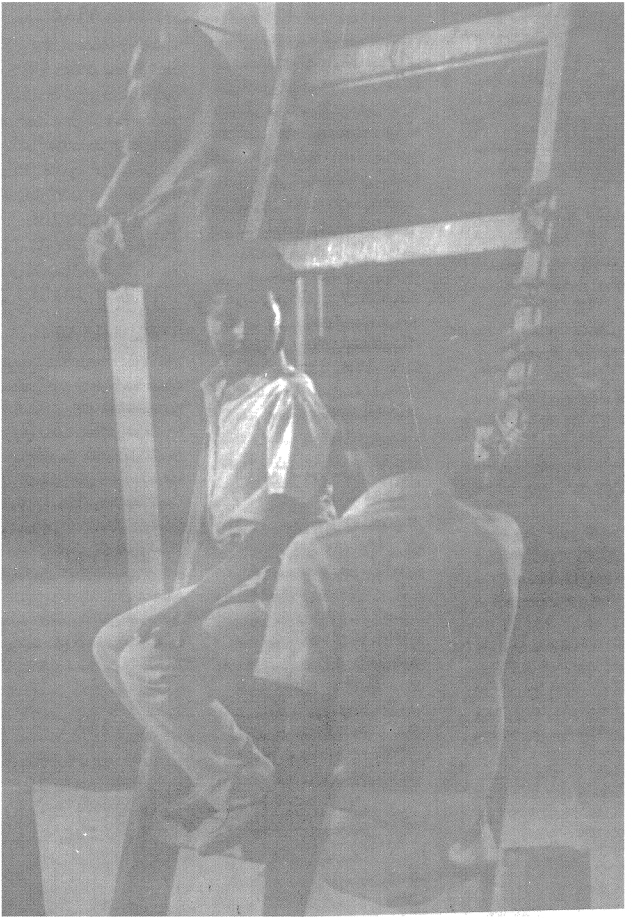
(١٥) محمد قنديل : الطموح التشكيلى عند شادى عبد السلام ، مجلة المصور عدد ٣٠٠٨، ٤/٦/١٩٨٢ .

(١٦) مصطفى درويش : السينما والوعى لمسيرة التاريخ، مجلة الفنون ، السنة الخامسة عدد ٢١ .

(١٧) نعمة الله حسين : الجائزة تأخرت ومكانها فى قلبى ، مجلة آخر ساعة ، ١٠/٧/١٩٨٥ .

(١٨) هاشم النحاس : شادى عبد السلام ومحاولات فى تأصيل السينما المصرية ، مجلة آفاق عربية ، العراق، أيلول ١٩٧٧ .

(19) Hennebelle, Guy., Chady abdel Salam: Une briliante excepTion, une chapitre dans: les Cinemas Africains en 1972, Societe Africaine d'Edition, 197, pp. 72-76.



من فيلم الكرسي

# المواجهات

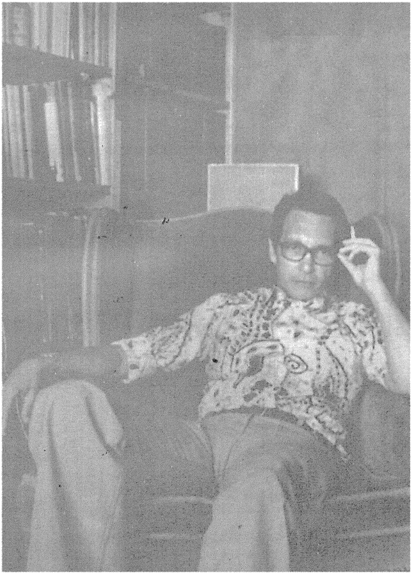
## شهادات

٢٣ جلسة النبيل، انسى ابو سيف. ٢٨ شادي عبد السلام: ريح الشرق، انور عبد الملك. ٢٠ كانت أيام لا تنسى، احمد مرعي. ٢١ اللمسة الساحرة فى أكتوبر، إبراهيم الموجى. ٢٢ شادي عبد السلام: طارت الزهرة فى الريح وظلت عبقا، احمد اسماعيل. ٢٥ عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه، سمير فريد. ٢٧ لقد تسلل إلى السينما سرا، عادل منير. ٢٩ كان مدرسة فنية خاصة، علا الديب. ٤٠ التأمل والحلم، كمال أبو العلا. ٤٢ ليلة حساب السنين، مصطفى درويش. ٤٥ كيف وضع العالم على أطراف أصابعنا، محمد كامل القليوبى. ٤٨ على بداية الطريق، مجدى كامل. ٥٠ حكايات منقوشة على حائط القلب، نادية لطفى. ٥٢ يوم أن تحصى السنين، يحيى عزمى.



شهادات

# جلســــة النبــــيل



ق لم أكن أعلم حين التحاقى بمعهد السينما كأحد تلاميذ المعهد أنى سوف أكون تلميذا لهذا العملاق النحيل القوام، الرهيف الحس.. الواسع الثقافة «شادى عبد السلام» فقد كنت أحد تلاميذه بالسنة الثانية قسم الديكور حيث بدأت الدراسة معه فى هذه السنة، ومن حيث لا أدرى سرعان ما كنت أحد مريديه بمكتبه الخاص الكائن بشارع ٢٦ يوليو، والذى كنت أتردد عليه باحثًا ومستمعا أنا وبعض زملائى، وكان يستقبلنا مرحبا ومعينا لنا فى أبحاثنا.

ويوم دخولى لمكتبه - أول مرة وبدعوة منه - من ذلك الباب الضيق الذى حدد مسار داخله شريحة من الأرابيسك الخشبى، فإذا بى داخل عالم مختلف تماما عما شاهدته من قبل من أمكنة، فأنا داخل صومعة لراهب متعبد للعلم والفن - وسرعان ما تحولت عينى إلى عدسة فاحصة متأملة.. وذلك الحائط على يسارى والذى تحول إلى مكتبة زاخرة بالكتب والمراجع التى رتبت فى أدوار حسب مناهجها، فهذا الجزء الخاص بالأدب العالمى، يليه مجموعة ضخمة عن تاريخ الشعوب بأزيائهم التاريخية

والشعبية - شاملة جميع القارات - ثم تاريخ العمارة بجميع مراحلها، وهناك مجموعة الأثاث حسب مراحلها التاريخية وضعت في أرفف خاصة بها، واحتلت مجموعة المصريات الجزء الأكبر، بدت في حالة استعمال، فهذا الكتاب قد خرج من الصف، وذلك على جانبه مما يوحي بأن البحث والتنقيب الآن في هذا الجزء. هذا غير الجزء الخاص بالتاريخ الإسلامي الذي يليه مجموعات مجلده بمجلدات ضخمة سوداء اللون كتب عليها بخط مذهب «اللطائف - المصور - كل شيء..» وهي مجموعات للصحف في بدايتها، تجاورها مجموعة - المختارات الفرنسية illustration، . وفي الجانب الأيمن من هذا الصرح الثقافي مجموعة من الشرائح المغلفة هي الأسطوانات وشرائط الكاسيت، فهذا الجزء الخاص بالمكتبة الموسيقية للكلاسيكيات والشعبيات المصرية التي اكتملت فيما بعد بتسجيلات لأغاني أدفو والأقصر وقنا، ويعلو هذا الجزء رف خالٍ من الكتب وضعت فيه قطعة صغيرة من الموبيليا طليت باللون البني الغامق مقسمة الى أدراج صغيرة وضعت فيها إيصالات الإيجار وفواتير الكهرباء وأوراق أخرى، ورف آخر وضع فيه لوحة أصلية للرسام المستشرق الإنجليزي الجنسية دافيد روبرتس، التي وضعت في إطار رقيق مذهب. كذلك وضع في رف آخر أيقونه خشبية عن صلب المسيح، وتوسط هذه المكتبة دولاب صغير بارتفاع كتف متوسطي الطول غامق اللون زينت واجهته بأعمال حفر خشبية بها شباكان دائريان كالشبابيك التي تتوسط واجهه الكنائس القوطية، وقد ثبت خلفها قطعة من القماش الأحمر القاني مما جعلها كقطعة حيه تأخذ العين والقلب، وضع بداخلها جميع الصور الفوتوغرافية للأماكن التي زارها في مصر وخارجها، وتناثرت هنا وهناك بعض المقتنيات من العصور الإسلامية المختلفة من دوارق نحاسية وأوانٍ فخارية وخلافه، أمام هذه المكتبة كرسي وثير من طراز لويس الخامس عشر بجانبه منضده خشبية مثمنة الشكل نحت على كل جانب منها غزلان تجري على طريق المنمنمات الفارسية وقد وضع عليها « شمقوار» ذلك الوعاء الفضي الذي صنع لعمل الشاي والقهوة والذي تحول إلى مصباح. وفي مواجهة كرسيه هذا وضعت كنبة إنجليزية الطراز، كسيت بالجلد البني الغامق رصعت برءوس المسامير النحاسية الكبيرة، وبينهما وضع كرسي فرعوني الطراز حديث الصنع قلد تقليداً لأحد كراسي توت عنخ آمون . وفي المواجهة غرفة أخرى نزع بابها العريض لتنضم إلى هذه الغرفة يتصدرها منضدة ضخمة من طراز القرون الوسطى ذات أرجل مائله للخارج وضعت حولها كراسٍ مختلفة الطراز أغلبها ذلك الطراز الشعبي الذي يسمى « بالروستيك»، وقد زينت هذه الغرفة برسوم لعدد من الفنانين المصريين أذكر منهم نبيل تاج ورءوف عبد المجيد وحسن سليمان، وقد تصدر المنضدة كرسي ضخم لهنري الخامس، ذو ظهر عالٍ زين نهايتيه من الأطراف بريشتين مذهبتين نحتتا من الخشب، وكان شادي جالسًا على الكرسي كملك في عرشه .

وما أن لمحني حتى قام من وسط مريديه ليستقبلني بابتسامه عذبة - هذا العملاق الفاره الطول يستقبل أحد تلاميذه بهذه الحفاوة - ياللبساطة!

ومعذرة إذا كنت قد أطلت في الوصف ، ولكن هذا ما تعلمته من شادي وكنا نناديه « أستاذ شادي». فقد علمني كيف أتأمل الأمكنه والأشخاص، وأن الإنسان منذ فجر التاريخ هو عبارة عن ملبس ومأوى فكلاهما مرآة صادقة لما يحويه من فكر وسلوك، وبالتأمل نصل إلى الجذور . وأذكر حينما كنا نذهب في آخر الليل إلى مطعم آخر ساعة بعد الانتهاء من يوم عمل جاد، نلتف حوله وأمامنا أطباق الفول وأقراص الطعمية والسلاطة البلدي، فإذا به يثير انتباهنا إلى ذلك الجالس بجانبنا يلتهم طبقه على دفعتين، وهذا الذي عمل من رغيفه قرطاسا أو « ودن قطة، على حد تعبيره غرف به كل ما في طبقه، وحشره في فمه دافعا إياه بأصبعه وقد سال الزيت بين أصابعه وكأنه في معركة، والعرق يتصبب من وجهه، يمسحه بما تبقى من زيت ويقوم منتصراً يسبقه كرشه أمامه، وهناك من يأكل الطرشي برغيفه ناظرا إلى سلطانية العدس خوفاً من أن تكون قد فرغت. وقد تبدو هذه الملاحظات ساخرة ولكني كنت أراها درسا في السلوك وبحثا في أغوار النفس البشرية، ويبدأ حوارا في رحلة بحث حول النسيان وما يؤثر عليه وما يتأثر به، وينتهي بمحاضره في التاريخ القديم والحديث مرورا بالاقتصاد والسياسة والمناخ.. ياله من عشاء!

وحين مرض شادي بوعكة خفيفة أرقدته قرابه ثلاثة الأيام بمنزله، ذهبنا لنطمئن عليه، وكانت هذه أول مرة أزوره في بيته بالزمالك، وفي حجرته لم أجد سريراً فاخراً أو دولابا لملابسه من ذلك النوع الفاخر المطعم بالنحاس، وعلى غير توقع كانت الحجرة خالية إلا من سرير في ركن الغرفة رفع عن الأرض بمقياس شبر واحد وكأنه مصطبة وضعت عليها مرتبة غطيت بغطاء بدوي النسيج ذي ألوان زاهية وقد كسيت الأرض بسجادة سوداء جعلت الحوائط المكسية بشرائح من

الخشب الذى ترك على لونه وكأنها شرائح ذهبية تمتص ما تحتاجه من ضوء، وخلف هذا السرير أرفف للكتب بطول الغرفة تعلو السرير قليلا وضع على سطحها من الجانب الأيسر مصباح نجده فى فيلم المومياء ومن الجانب الأيمن مرآة طويلة ذات إطار أسود يحددها من الجانبين عمودان من الخشب ذوا تاجين مذهبين يحملان إفريزا كالتاج مطعمين بالصدف وهما من طراز عصر النهضة، وأمام المرآة فرشاة للشعر ومشط وبعض زجاجات الكولونيا، وتوسط الحائط المقابل للسرير فتحة هى باب منزوع لشرفة انضمت إلى الغرفة وقد غطيت واجهتها بالخشب الأرابيسك وتحولت الجوانب إلى مكتبة ملئت بالمكتب لتصبح غرفة للقراءة، والشرفة فى مستوى أعلى من الغرفة بدرجتى سلم، وفى الصدارة على الحائط الأرابيسكى وضعت لوحة (بورتريه) لشادى من رسم الفنان **حسن سليمان** هى أية فى الجمال بما تحمله من حس مرهف وشجن. فقد رسم **حسن سليمان** البورتريه **لشادى** جالساً جلسة نبيل وفيه استطالة كشخوص «الجوكور» مع عدم المبالغة وخشوع اللون عند رمبرانت حين رسم لوحته الشهيرة «الرجل ذو الخوذة الذهبية» فامتزجت ألوان الخلفية مع لون الجسم وبدا على الوجه مسحة طفيفة من نور بعيد وكأنه نور شمعة أكدت نتوء الخد والأنف والجبهة ومر شعاع منها على العينين فأكسبها لمعانا طفيفا فى وسط ظلام اللوحة، وبدت هذه اللوحة بحق لذلك الراهب القابع على سريره أنظر إليهما فلا أجد فرقا. وبجانب السرير وضعت طبلية كالتى تستعمل فى الريف ولكن مربعه الشكل، وعليها مجموعة من الكتب المفتوحة والمطوية على صفحة القراءة يتصدرها كتاب مفتوح من وسطه غلافه الخارج كتب عليه «ابن الرومى»، وأسأله كيف يقرأ مجموعة من الكتب مرة واحدة فيخبرنى إنه حين يقرأ كتابا يبحث فى فهرسه عن مصادره وكل ما كتب عنه وما يختص بموضوعه ويستجمع كل ما يتعلق بهذا الموضوع حتى يستكمل الإلمام به. إذن هو فى حاله بحث دائم، وحين دخلت دورة المياه الخاصة به لقضاء حاجتى وجدت بجانب المرحاض وعلى جلسة الشباك كتابا مطويا!!

وحين بدأ الإعداد لفيلم «**المومياء**» كنت أعمل كأحد مساعدى تلميذه وصديقه المخلص صلاح مرعى الذى قام بعمل ديكورات الفيلم، وكنت أقوم بنقل الرسومات والكتابات الفرعونية المرسومة على التوابيت بالمتحف ورسمها بالتوابيت المصنعة بالاستديو، وكذلك رسم الاكسسورات المطلوبة من المتحف المصرى، وكناه دائمى الذهاب إلى المتحف معه **صلاح وأنا**، ولطالما ذهبت إلى المتحف المصرى من قبل زائرا ودارسا ولكن ذهابى مع **شادى** كان شيئا مختلفاً، وكأنى أرى نماذج من الحضارة الفرعونية لأول مرة. كانت عينه الفاحصة ودرايته الواسعة بتاريخ الأجداد جعل هذه الكتل تنطق بما وراءها. لقد غير **شادى** عينى وكأن بهما غشاوة، ومس عقلى بشعاع دمر به جهلى. وكنا نعمل بالاستديو منذ طلوع النهار حتى وقت متأخر من الليل، نذهب بعدها للقائه بمكتبه الجديد بالزمالك والذى خصصه له الدكتور ثروت عكاشة فترة تحضير الفيلم، فلابد أن ينتهى اليوم بلقائه مهما كانت المشقة. وبعملى بفيلم **المومياء** منفذا لما يطلبه **صلاح مرعى** أدركت بحق أنى إنتمى إلى مدرسه **شادى عبد** السلام. وبالرغم من كثرة عدد الافلام التى قمت بتصميم مناظرها فيا بعد، ونجاح أغلبها، فمازلت أرى أن أهم ما قمت بعمله حتى الآن هو القدر الضئيل الذى طلب منى **بالمومياء**، وهو شهادة أبرزها حين التفاخر بالنفس.

وعرض فيلم **المومياء**.. وخيم على وجه **شادى** مسحة من الحزن وكأنه فارس هزم فى موقعه، وذلك حين رفض الفيلم من بعض العارفين... واعتلى وجه **شادى** فرحه غامرة حين عاد من الخارج بجوائزه منتصراً حيث كان نجاح الفيلم على غير توقع.. واعتدل الميزان، وأصبح الرافضون من مريديه. وقد رأيت الدكتور **لويس عوض** الذى أنصف الفيلم وتحمس له من أول عرض له بالقاهرة، رأيته مرارا بالمكتب، وأصبح صديقا **لشادى**. وكنا نجلس حولهما مستمعين مستمتعين بحواراتهم، وكان **لويس عوض** يتكلم **وشادى** يستمع كتلميذ، ويتكلم **شادى** ويتحمس **لويس عوض** وفى يده بقايا سيجارته التى تقارب على الانتهاء حتى تلسعه فى أصبعيه فيرميها خلف ظهره مكملا حديثه، فيجرى أحدنا للحاق بها قبل أن تحدث الكارثة ويعود بسرعة قبل أن يفوته الحوار... تلك كانت أمسيات **شادى**، وفى أعياد ميلاده كانت تبدأ الليلة بالتهانى من محبيه ومريديه تتخللها النكات وتنتهى بما يفضله بالسماع إلى موسيقى ڤاجنر «ترسيتان أند إيزولدا» فيسبح على المكان أنغام تنساب إلى الوجدان والجميع صامت، ويحول **شادى** هذه الأسطوانة الكريونية إلى مسرح حى بشرحه وتعليقاته. ولم أجد **شادى** حزينا هذا القدر من الحزن بقدر ما رأيته ساعة حريق الأوبرا فقد هرع إليها وكأنه يحاول إنقاذها، وقف أمامها يتأملها وهى رائحة إلى زوال وأخذ يودعها بنظراته. وكان **شادى مهموما** بمصر وتاريخها واقعها ودائما ما يعلق

على هذا الجيل بأنه فاقد وعيه بماضيه، ومستورد فكره لحاضره.

وحين تولى إدارة مركز الفيلم التجريبي بتكليف من الدكتور **ثروت عكاشة** وزير الثقافة في ذلك الوقت بدأ **شادى** باكورة إنتاج المركز بفيلمه **الفلاح الفصيح**، ثم أخرج **سمير عوف** فيلم القاهرة ١٨٣٠ وعاطف البكرى فيلم طومانباى والذى مثل فيه **شادى** دورا قصيرا لقائد مملوكي وكان يحيي تلميذه ويشجعه في أول إخراج له وسافر مع مجموعة من المخرجين الشبان إلى أقاصى الصعيد.. إلى إدفو.. في رحلة لاكتشاف مصر وأذكر منهم عاطف الطيب وإبراهيم الموجى ومحمد شعبان ومجدى كامل وسمير فرج وسمير بهزان وصلاح مرعى وأنا. ولطالما ذهبت إلى إدفو في طفولتي وصباى حيث تقطن خالتى، وكنت أدعى أنى أعرف هذه البلده جيداً، ولكنى مع **شادى** اكتشفت أنى لا أعرف شيئا فيها، وكأنى أرى الأشخاص لأول مرة بملابسهم المجنحة الأكمام يسيرون كطير يعب الهواء عبّاً ـ كملابس **ونيس** في فيلم المومياء ـ شامخين، منحوتى الوجه.. هم الشخوص المنحوتة نفسها على حوائط معبد حورس.. الوجوه نفسها. الملابس نفسها فيما عدا اختلافات بسيطة ـ هكذا قال **شادى** ـ فتبدلت التيجان بالعمامة، وأصبح حزام الوسط شالا يوضع على الكتف. وفى معبد حورس أخذ **شادى** يقرأ لنا أسرار الأجداد وأساطيرهم. فها هى ذى إيزيس تلد ابنها حورس في وسط أحراش الدلتا ليخلص العالم من شرور عمه «سيت»، وهذا جدار معركة حورس مع عمه التى فقدت فيها عينه فأصبحت العين رمزا للخلاص ترسم على التوابيت حتى تحرسها من النهب والدمار. وحدث في تلك الليلة بعد أن ذهبنا إلى أماكن مبيتنا، أنا في بيت خالتى وشادى والرفاق في أوتيل، وبعد أن انتصف الليل بساعة طلبنى بالتليفون وطلب منى الحضور فورا فقد سمع في وسط سكون الليل أصوات غناء، وتتبعنا الصوت مشيا على الأقدام وسط نباح الكلاب الذى يشق سكون الليل، وصوت الغناء يقترب. إلى أن وصلنا فإذا به احتفال بطهور، وقام اهل البيت لاستقبالنا بحفاوة بالغة وأجلسونا بالصدارة، ورأينا صفين من الرجال يذكرون كل صف في مواجهة الآخر وبينهم المغنى الضرير يجلس القرفصاء.. هو المغنى الضرير نفسه المنحوت على حوائط المعبد يغنى للفرعون.. جلسته نفسها، ويكملون ذكرهم، فهذا الصف من الرجال يتمايل بوقار لابسين جلابيبهم البيضاء ذوات الأكمام المجنحة فإذا تمايلوا يمينا طارت الأجنحة يسارا، ويدبون الأرض دبّاً كخيل جامحة تهز الأرض من تحتنا، وتسرى فينا إحساسا بالنشوة، وأرى عين شادى فإذا بها تتأمل وابتسامة رقيقة تكسو سحنته وكأنه أصبح جزءا منهم، وينهى الصف الأول رقصته ليبدأ الصف الثانى ذو الجلابيب السوداء ـ في الرد، ويتزايد في النشوة فيخرج من صدره زفرة قويه، وقصيره مع دقه الأرجل على الأرض فتلتهب المشاعر، ويعلو صوت المدّاح في مدح الرسول، وتتمايل الأجساد يمنة ويسرة ويخيم على المكان جو من النشوة، ونعود بعد أن أكلنا الفتة وشربنا الجنزبيل مع أصحاب المولد، وفى اليوم التالى نصحو على زقزقة العصافير، والتى يطلب **شادى** من **مجدى كامل** مهندس الصوت تسجيلها، ونكمل المسيرة. لقد وقع **شادى** في عشق هذا البلد ـ أهله، وسلوكهم، وبيوتهم.. وكانت أمنية **شادى** ابن المدينة، والذى تعلم بالإسكندرية «بفكتوريا كولدج»، أن يشترى بيتا بإدفو ويسكن فيه، وعاد **شادى** فيما بعد مع صديقه **صلاح مرعى** لإدفو أكثر من مرة ليسجل عمارتها. أذكر منها تلك المره التى خصصت لمعاينة معبد حورس لتصويره في بعض مشاهد فيلم إخناتون وكنت أيضا معهم.

وقد بدأ الإعداد لفيلم إخناتون في بداية السبعينيات وإن كنت لا أذكر على وجه التحديد إن كانت سنة ٧١ أو ١٩٧٢ ولكنى أذكر جيداً أنه كان دائم البحث والتنقيب والحديث عنه قبل تصوير فيلم **المومياء**، وقد بدأ كتابه السيناريو بانتظام بعد فيلم **المومياء**، ولا شد ما كانت دهشتى حين كلفنى بالاشتراك معه في تصميم ملابس وإكسسورات الفيلم، هذا الأستاذ يشرك تلميذه!.. ياإلهى...!! لقد شعرت بالفخر والزهو. وبدأت رحلة التنقيب والبحث وهو يرشدنى ويدلنى إلى أى مرجع ألجأ. وبدأت برسم الملكة تى حسب توجيهاته، وكنت أجيد الرسم ولا أجيد التلوين، فرسمت الملكة تى وعلى رأسها تاج الكوبرات الذى وضع على مفرش مزخرف بأوراق اللوتس وهو تاج عليه كرسى إيزيس الشهير ومحاط بصف دائرى من الكوبرات المطعمة بالأحجار الكريمة. ولونها هو وأنا أترقبه كما كنت دائما أترقبه من قبل. ثم رسمت الملكة تى بتاج ريشتى آمون المذهبتين ولونتها أنا ولكنه أصلح ما أفسدته وأضاف إلى العينين كحلا أزرق فصارت آيه في الجمال. وكان **صلاح** قد رسم بوابة قصر أمنحتب الثالث ولونها بألوان ذهبية وجسد زخارفها باللون الأبيض حسب مسار الضوء فبدا بابا فخما نحتت عليه زخارف وكتابات، ولم يرسم صفى الأعمدة حيث إنه صفان من الأعمدة ينتهيان إلى الباب الملكى ولكنه استعاض عنهما برسم كتلتى عمودين على جانبى

الباب كنموذج لبقية الأعمدة، ورسم **شادى** أمام العمود كاتبا فرعونيا يجلس القرفصاء ينحنى على ورقه بردى مما أكسب اللوحة حياة. وكان **صلاح** يجيد التلوين. ثم رسمت بعد ذلك مشهدا لرحلة الملكة تى عبر الصحراء وهى محمولة على محفة ويتقدمها صف من الكهنة بمباخرهم ويتبعها أتباعها بما يحملون من زاد وزواد وقد رسمتها بإتقان، وشرعت فى تلوين سمائها بلون الغسق ولكنى لم أفلح فجاء هو ليصلحها فأزال بالماء ما لونته ولم يكن كثيرا وشرع فى تلوينها بلون الغسق أيضا.. ولكنه لم يفلح، وتركها. وأعدت رسمها مرة ثانية وتأنيت فى تلوينها فنجحت وفرح بها **شادى**. أما **صلاح** فقد بدأ فى رسم أرضية قصر أمنحتب الثالث المطعمة بالذهب والفضة، وقد بدا جو المكتب فى حركة دائمة وكأنه معمل للتجارب والابحاث، وخلى الرف الخاص بالمصريات من كتبه فجزء أمام صلاح والآخر على لوحتى نتبادلها عند الحاجة، نبحث، ونسجل، وما يصعب علينا نلجأ إليه فى شرفة المكتب يكتب أحد مشاهده واضعا نظارته المربعة على عينيه حتى تغيب الشمس فيدخل ليجلس على كرسيه ذى الريشتين المذهبتين، ويقرلنا ما كتبه **لويس عوض** خصيصا لفيلم إخناتون من أناشيد أخناتون ..«**لك الملك يارب الضياء**...» ونعود إلى أوراقنا لنكمل ما بدأناه. وفى آخر الليل يحشرنا فى عربته الصغيرة إلى قهوة المقطم الكائنة بأول طريق المقطم فى أحضان الجبل والتى وضعت كراسيها على ربوة صغيرة وعلى ناصيتها ضريح ملوكى، ونتسامر ونسأله.. هل من منتج ظهر فى الأفق ما دامت الثقافة بأجهزتها لا تتحرك؟ وتدور عين **شادى** متأملة الظلام الواقع على جبال المقطم، وتخرج من فمه الكلمات فى بطء يتخللها دخان سيجارته.. لم يحن الوقت بعد.. ونعود فى اليوم التالى لنبدأ يوم عمل ممتع فى هذا الحقل المثمر. ولطالما رأيناه داخلا علينا مختالا فى حركات راقصة.. لقد كتب مشهدا جديداً.. الملكة تى بكامل لباسها الملكى جالسه فى مقصورتها بمركبتها الملكية متجهة إلى ابنها إخناتون بمدينته الجديدة. ويبدأ **صلاح** فى رسم مركبة **تى** التى يزيد طولها عن عشرين مترا. يرسمها بحجم كبير على ورق رخيص الصنع من ذلك النوع الذى يستعمل فى الطباعة، ويثبتها على ورق مقوى ويبدأ فى تلوينها فتصبح مركبة ملكية بحق تشق النيل وسط الضباب، ويجلس الملكة **تى** فى مقصورتها فيلتقط تاجها الذهبى شعاعا من الشمس ويرسله ثانيةإلى الأفق. وبعد الانتهاء من رسمها يثبتها **صلاح** على حائط بالغرفة الداخلية فتملؤه بالكامل. وأرسم ملابس تى الملكية بإكسسواراتها وقد أحاط وجهها فوق شعرها المستعار جناحا حورس المذهبان وعلى جبهتها رأسا الكوبرا والنسر المتوجان بتاجى الوجه القبلى والبحرى رمزا للملك، ونسأل **شادى** هل من منتج ظهر فى الأفق، فيجيب الإجابه نفسها مع دخان سيجارته.

ولم أر **شادى** ثائرا مثل هذه الثورة حين كنا فى رحله استكشافية بمعبد الأقصر لاختيار أماكن تصوير الفيلم حين توقف فجأة عن شرح أحد حوائط المعبد ناظرا تجاه مجموعة من الزائرين الأجانب تتوسطهم مرشده سياحية فإذا به يعنفها بشدة والغضب يملؤه ويتهمها بالجهل فقد كانت تقول للأجانب إن رمسيس الثالث يدعى رمسيس الكاذب لأنه لم ينتصر فى حرب قادش ولكنه سجل أنه انتصر. وقامت الدنيا ولم تقعد وانتهت بدرس قاس لمسئولى الآثار وموظفيهم أدت الى إيقاف المرشدة، وحسدته لغيرته على تاريخنا، وعدنا إلى القاهرة لنكمل ما بدأناه. وكان إنتاجنا يزداد يوما بعد الآخر، وأصبحت وفود تحج إلينا من أصدقاء وغيرهم فيبرز إليهم إنتاجنا فيمدحوننا ويثنون علينا ويأخذ **شادى** فى شرح أحد مشاهده فيسعدون، وقد رأيت أشخاصا من الاجانب أكثر من مرة يفدون الينا ويبهرون بما أتممناه من رسومات، ويناقشون **شادى** ويعرضون عليه إنتاج الفيلم بالاستعانة بالخبرة الأجنبية، فيرفض **شادى** ويقول إنه لن يعمل الفيلم بغير المصريين. وتمر الأيام تلو الأيام ونحن نعمل، و**شادى** يكتب مشاهده، فنترجمها إلى رسومات ملونه ونعرضها للزائرين فيمدحوننا، يثنون على مجهودنا ويحكى **شادى** كل مشهد وكيف يكون على الشاشة الفضية الكبيرة، ويخرجون مسرورين ونعود نحن إلى العمل ولكننا نفقد الأمل فى ظهور منتج للفيلم فكل المؤشرات تشير إلى غير المناخ الثقافى والاقتصادى وقد ظهرت موجة أفلام المقاولات التى يمولها تجار صناعة الفيلم، وكنا نذهب ساعة الظهيرة إلى أميريكين عماد الدين لنتناول غذاءنا وهو طبق من السلاطة الخضراء عليه قطع من البنجر الأحمر ومعه أحيانا طبقا من المكرونة، ونلحظ تغيرات الشارع المصرى فى ذلك الوقت قد أضيف إلى عمارته الرصينة وهى عمارة العشرينيات تلك النتوءات المعمارية الملونة التى هى عماره البوتيكات وتناثرت على نواصى الشوارع ووسط الممرات تلك الأكشاك التى ملأت بأنواع السجائر المستوردة والعلب المعدنية الصغيرة التى كتب عليها البيبسى كولا والسفن أب، امتلأ الشارع بالمارة ذوى الجلاليب البيضاء والأكمام الضيقة يضعون فوق روءسهم تلك المفارش ذات التربيعات الحمراء والسوداء الصغيرة

وكان يسميهم الحمام الأبيض، ونعود إلى المكتب لمواصلة العمل، ونجلس ثلاثتنا صادقين، نحتسى كوبا من الشاى، نقوم بعدها لاستكمال ما بدأناه، وأخطو خطوتين تجاه اللوحة أجلس على الكرسى، أتأمل ما رسمته لبضع دقائق وأبدأ فى عمل تفاصيلها فأرسم عقد إخناتون بتفاصيله وهى أقرب إلى الرسم الهندسى. ولم أعد أسأل هل سيظهر هذا العمل على الشاشة الكبيرة؟ وينكب **صلاح** بحماس على لوحته، ويدخن **شادى** سيجارته فيأخذ منها نفسا عميقا. وقد كان يدخن سجائر «الكنت» فاستبدلها بسجائر فلوريدا المصرية الصنع، ولم أحسب أنه موقف قومى!

ويبدأ زائر جديد على رأس شادى، يفرض نفسه، هذا الملعون الصداع النصفى، فبعد أن كان يحوم حوله أصبح ملازما له بشكل دائم، وكان **شادى** يقاومه بأقراص الميجرانيل ولكنه كان هو الأقوى. وأصبح لدينا الخبرة والحس الكافيان بتوقع الزياره. وأخذ الصداع يشتد، وأجرى لإحضار ثلج لوضعه على موضع الألم عله يخدره ويحضر **صلاح** فوطة الحمام يعصر بها رأس **شادى** محاولا منع وصول هذا الملعون إلى الرأس. ويفيق شادى بعدها، ونعود إلى العمل، وتتكرر الزيارة، ويقاوم **شادى**، ورأيت **شادى** مرة يتأوه.. فيخرج زفرة ألم شديدة من صدره.. وكان الألم لا يطاق.. ولكنى لن أنسى حين رأيت عينيه تدمعان

وظللنا نعمل قرابة ثمانى السنوات فى تصميمات الفيلم، وعمل **شادى** كافة الفحوص الطبية لمعرفة سبب هذا اللعين، ولكن لا أسباب لوجوده، وظهر بريق من الأمل.. إنه محمد سالم منتجا للفيلم، وأسأل أليس هو مخرج الفوازير ومكتشف ثلاثى أضواء المسرح؟ نعم هو، ولكنه متحمس لإنتاج الفيلم.. هكذا قال **شادى**.. ويدب النشاط فينا من جديد ونبدأ خطه تنفيذ الديكورات بورش أستوديو نحاس وينضم إلينا الفنان **محمود مبروك** لعمل أعمال النحت. ولم أتحمس لمحمد سالم ولكن تحمس **شادى** له كان متعلقا بهذا الأمل الجديد، وقد اختلفت معه حول هذا فكنت أرى أن هذا المنتج لن يكمل الفيلم على عكس رؤيته. وبعد فترة من العمل بالاستوديو تصل قرابة الأسابيع الست أو يزيد.. توقف العمل لأن المنتج لم يدفع أجور العمال ولا الخامات...، ولم أتوقف عن العمل بالفيلم طوال ثمانى سنوات قبل ظهور محمد سالم، ولكنى توقفت بعد ذلك فقد أصبت بالإحباط. وكنت قد أتممت لوحة القرابين التى قدمها السفراء إلى أمنحتب الثالث وذهبنا ثلاثتنا، **شادى وصلاح** وأنا إلى المحامى الشهير الأستاذ لبيب معوض فى محاولة لانتشال المشروع من **محمد سالم**، ومكثت بعدها فى بيتى وسافر **شادى وصلاح** عدة سفريات الى معشوقته إدفو، وسافرت أنا مع الأستاذ **صلاح أبو سيف** لعمل فيلم القادسية بالعراق ومكثت فيها قرابة السنه، ورجعت لأجد **شادى** قد بدأ فى إخراج مجموعة أفلامه عن الحضارة المصرية، وهى مجموعة خاصة بتعليم الأطفال تاريخ أجدادهم بدأها بفيلم (كرسى توت عنخ آمون)، وعدت لأعمل مع الأصدقاء والمعارف بأفلامهم وكنت أحاول ألا أحيد عما علمنى إياه **شادى** حتى لا أخون تعاليمه. وسافر **شادى** للخارج للعلاج ومعه صديقه **صلاح** وعاد وبه مسحة حزن، ولكنه كان شامخًا كعادته، والتصقت **بشادى** فى فترة مرضه وكأنى كنت فى غربة رجعت بعدها إلى دارى، ولازمته فى إقامته بالمستشفى، كنا صلاح وأنا نتناوب المبيت معنا أهله وأصدقاؤه. وتمكن منه المرض ولكنه ظل شامخًا عزيز النفس، وعلى فراشه كان يتناوب معنا الذكريات ونزيد عليها بما نعرفه من قصص وأخبار حتى نلهيه عن أوجاعه المبرحة، قد زالت البسمة عن وجه **شادى**، وفى يوم نوبتى كلمنى عن نفرتيتى وأنه لم ير لها دورا فعالا فى أحداث إخناتون، وهو فى حيرة كيف يستخدمها، وتركته بعد أن نام مخدرا فلم تكن هناك وسيلة أخرى لتسكين أوجاعه إلا بحقنة بالمخدر، وجاء **صلاح** لاستلام نوبته، ورجعت إلى بيتى مفكرا ماذا أقول له فى الغد عن نفرتيتى ما دام هذا يستهويه، وكنت توصلت إلى حل يروق له، وفى اليوم التالى ذهبت متجها للمستشفى مبكرا لأريح **صلاح** من سهرته واقتراح فى عقلى **أقوله** عن نفرتيتى بألا نلبسها تاجا ونجعل ملابسها بسيطة بلا علامات متميزة حتى لا تكون مؤثرة وتأخذ العين، وتوجهت إلى غرفته ودخلتها فوجدته على الفراش ممداً... ولكنى لم أجده... وخرجت من الغرفة ومشيت فى الممر الطويل ولكن كل شىء قد أخذ يتلاشى أمامى تدريجيا. حتى تلك الوجوه الشاحبة التى وقفت متراصة - وأنا أسير فى الممر كأنه لا ينتهى - ويقفز إلى ذهنى قصيدة لصلاح عبد الصبور عن شنق زهران ينطق بها لسانى ولكن بلا صوت وأجد نفسى قد استبدلت بزهران اسم **شادى**

**كان شادى يحب الحياة**

**مات شادى وعينه حياه**

**فلماذا نخشى نحن الحياة؟!!!■**

**أنسى أبو سيف**

شهادات

# شادى عبد السلام
# ريح الشروق

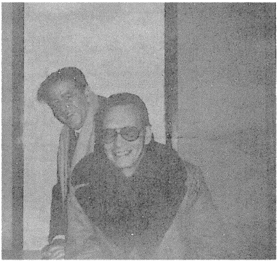
فى يرتفع الستار على السيرة، المسيرة الطويلة، الفريدة، بشكل غير مألوف. غرفة يضيئها ضوء ضئيل. مائدة اجتماع: فى صدرها **ماسبيرو باشا**، المدير العام لمصلحة الآثار المصرية آنذاك، ومن حوله روّاده وطليعة الجيل الجديد، كلهم أوروبيون، ومعهم شاب مصرى.

يتحدث **ماسبيرو**: أبلغت سلطات البوليس فى هولندا حكومة القاهرة أن هناك شبكة لتهريب مومياوات من مصر، ولا شك، إلى موانئ هولندا، روتردام، وأمستردام، يسأل **ماسبيرو**: ما هو مغزى هذا النبأ؟ ثم ما العمل؟

يلتفت الرواد الطلبة بعضهم إلى بعض سكوتاً. إلا واحداً، ينبرى، ويعرض خطّته: يريد أن يذهب إلى صعيد مصر، إلى وادى الملوك بين الأقصر وأسوان، فى فصل الصيف. لماذا الصيف؟ لأن السياحة تتوقف، وبالتالى يبتعد رجال الأمن عن المنطقة، فلا يبقى فيها إلا الخفراء من النوبيين، وعددهم ضئيل، إذن، فلنذهب إلى هناك، صيفاً، ولنبحث عن عصابة اللصوص والمهربين التى - هكذا يقول الشاب - لابد أن تتحرك فى قلب الصيف، لتنتشل جثث المومياوات من مقابر الفراعنة، ثم تهرّبها إلى أوروبا، عبر موانئ هولندا. ويسكت الجمع، فى حالة انبهار وتردد. ثم يقرر **ماسبيرو** أن المشروع صحيح، ويكلف الشاب إعداد هذه الرحلة، ويعد بأنه سوف يطالب الأمن المصرى بإرسال سرية من بوليس السوارى (أى الخيالة) لحراسته، وتبدأ مسيرة الشاب، **أحمد كمال** (باشا فيما بعد) الذى سيصبح أول مصرى يرأس مصلحة الآثار، بعد نصف قرن من الإدارة الأوروبية. **أحمد كمال**، الذى كان آنذاك أيضاً عضواً فى «الحزب الوطنى»، الذى بدأ يتحرك بعد هزيمة **عرابى باشا** وصحبه، ثم احتلال مصر فى عام ١٨٨٢، ليعد العدة لثورة تحريرية جديدة ابتداء من عام ١٨٩٢.

هكذا أشرقت علينا بداية ذلك العمل التاريخى الحضارى العظيم، فيلم **«المومياء»** - الذى أصبح رمزاً لمحور





مع أنور عبد الملك.

التحرك الحضارى المصرى فى عصرنا، وأثار اهتمام أوسع الجماهير وكذا النقاد العارفين فى شتى أركان المعمورة: فلم يكن من نخبة الأفلام الرائدة فى طوكيو، عاصمة اليابان، حيث عرض مراراً وتكراراً أمام طليعة المثقفين والفنانين اليابانيين فى دار «أيوانامى» أهم نوادى السينما هناك؟ قالوا عنه: «إنه مخرج الفيلم الواحد». فيلم واحد؟ أم رسالة واحدة؟

إن رسالة «**المومياء**» كانت، فى الجوهر، البحث عن جذور مصر، فى قلب ثورتنا الوطنية، فى الوقت الذى تأكدت فيه «الدوائر الثلاث»: الدائرة العربية، الدائرة الأفريقية، الدائرة الإسلامية. كان السؤال، التساؤل، هو: هل هذه الدوائر تمثل الشخصية القومية الحضارية المصرية؟ أم أنها تمثل الانتماء القومى - الثقافى؟ أم أنها تشكل دوائر التحرك والنفوذ المصرى، حسب الترتيب الذى تقتضيه موازين القوى، عبر تاريخنا؟

لم تقدم «**المومياء**» إجابة «نظرية» عن هذا التساؤل الملحّ. ولكننا ذهب **شادى عبد السلام**، من خلال **أحمد كمال**، وحملته الناجحة لاستئصال العصابات التى أرادت أن تنتهك حضارة مصر أنذاك - ذهب إلى ما هو أهم من مجرد طرح السؤال. فقد تراكمت حملات الغزو على أرض المحروسة. واستمرت مصر. إذن، أصبح السؤال، فى الأساس، هو: من أين الاستمرارية؟ وكيف يمكن ضمان المستقبلية؟

من هنا كانت رحلة **شادى عبد السلام**، باسم **أحمد كمال**، تؤكد أن قلب المسيرة الطويلة على أرض مصر إنما تكمن فى متانة الانتماء الوطنى القومى الذى يربط بين قلوب وأفئدة وسواعد المصريين أجمعين. كما تكمن أيضًا فى ذلك الرباط العضوى العميق بين وجدان متمثّلا فى طلائع الفكر والفن، وكذا، وفى الأساس، فى القاعدة الشعبية الواسعة من الفلاحين والعمال والجنود، من ناحية، دولة مصر الوطنية الحريصة على حماية ما هو ممكن، إعداداً لتحديات الغدّ.

منذ اللحظة الأولى، منذ المنظر الأول، وحتى النهاية، منذ اجتماع **ماسبيرو** ورواده، حتى مسيرة مومياوات فراعنة مصر، محملة على أذرع النوبيين، بين صفين من نساء الصعيد المتشحات بالسواد، إجلالا وتعظيماً، ومن ورائهن، صفوف بوليس الخيالة، نحو مركب العودة إلى القاهرة، من الجنوب إلى الشمال، على النيل...

سألته، ذات أمسية: كيف اتجه المهندس الشاب **شادى عبد السلام** إلى هذا كله؟

تحدث بحرارة وتأثر بالغين عن والده الكبير الفقيد المستشار محمد عبد السلام بك، وكيف دار بينهما الحديث عن تخرج **شادى** فى كلية الهندسة. كانت الوجهة الطبيعية هى فنون الهندسة التطبيقية، وبناء الصناعة الوطنية. وقد عرض **شادى** على والده مشروعًا آخر: أن يدرس تاريخ مصر، قديمًا وحديثًا، ابتداء من مكتبة الأسرة، وكانت من أهم مكتبات التاريخ المصرى، ولا تزال. وافق الوالد الكريم. واعتزل **شادى** فى غرفة بعيدة عن ضوضاء المدينة، يدرس بلهفة مئات المجلدات والمجلات والتقارير ليتعرف على جذور حضارة مصر، وسر استمراريتها، ومفاتيح تحرّكها آنيًا ومستقبليًا - ابتداء من الجذور. وما إن تمت هذه المرحلة، حتى قرّر أن يتجه إلى صياغة الأفلام. مسيرة انتقلت من الاقتصاد الوطنى إلى النهضة الحضارية - بفضل هيام **شادى**، الشاب المصرى النابع من أعماق صعيد مصر، بأرضه، وشعبه، ماضيًا وحاضراً ومستقبلا.

من هنا بدأت المسيرة الطويلة، وليست مهنة السينما. من هنا بدأت عشر سنوات من الإعداد الدقيق: أولا، وقبل كل شيء، دراسة ملفات قضية سرقة المومياوات، التى حطمها **أحمد كمال**، وهى الملفات التى كانت فى رحاب المرحوم المستشار والده الكبير، تم تدقيق دراسة تاريخ المرحلة المعنية على أساس أحدث نتاج علم المصريات. ثم - بيت القصيد - تكوين مجموعة من الزملاء، والرواد، مدرسة كاملة، حول الفنان صلاح مرعى، والممثلة المشرقة نادية لطفى، وصحبهما.

مدرسة فريدة من نوعها، تركزت حول «مركز الفيلم التجريبى» فى وزارة الثقافة منذ عام ١٩٦٨ - سنة بعد نكسة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ - وكذا، فى عشية كل يوم فى مكتب الوالد الراحل فى شارع ٢٦ يوليو (فؤاد سابقًا) بقلب القاهرة: هنا تجمعت المكتبة الفريدة، والنخبة الرائدة للفيلم الحضارى فى قلب مصر. إلى أن تركنا **شادى عبد السلام** يوم الخميس ٩ تشرين الأول (أكتوبر) الماضى - شهراً كاملا. ■

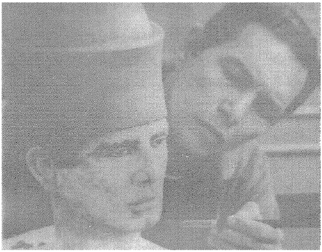
**أنور عبد الملك**

شهادات



# كانت أيام لا تنسى

كنت أحاول أن أجد لنفسى مكاناً بين نجوم التمثيل فى منتصف عام ١٩٦٨م. وكنت أشارك فى بطولة مسرحية **«خادم سيدين»** فى مسرح الجيب. وفى إحدى الليالى وبعد نهاية العرض فوجئت به مع أخى **صلاح مرعى** مهندس الديكور - فى الكواليس - يهنئنى عن أدائى فى المسرحية. ويطلب منى وأخى أن نصحبه إلى مكتبه بشارع فؤاد لنتحدث قليلا عن المسرحية وعن دورى.



كان يعمل أستاذاً لمادة «الديكور» فى المعهد العالى للسينما وكنت أعمل معيداً بقسم التمثيل، فى المعهد نفسه. لم نلتق ولكننى كنت أعرفه من خلال أعماله العديدة كمهندس ديكور ومصمم للأزياء فى كثير من الأفلام الكبيرة والجيدة التى أكدت صدارته لهذين الفنين فى تلك الأيام.

فى مكتبه أحسست أننى فى محراب للثقافة والفن وأثناء انتظارى لفنجان الشاى قدم لى **شادى** بعض «الاسكتشات» لأتصفحها.

وكانت المفاجأة فى واحدة من هذه الاسكتشات. وجدت نفسى جالسًا تحت قدم أحد التماثيل الفرعونية... نعم... إنه أنا، الملامح نفسها الشكل نفسه.. الروح نفسها .. نفسها.

كانت اسكتشات لكل لقطة من سيناريو فيلم **«المومياء»** وكان **شادى** فى رحلة للبحث عن ممثلين لشخصيات فيلمه. زار المعاهد العلمية... الجامعات شاهد كل الأعمال الفنية التى تعرض فى تلك الفترة.. فى المسرح... السينما.. التليفزيون.

ولحسن حظى كنت من وقع عليه الإختيار لأداء شخصية **ونيس** فى فيلم **«المومياء»**

وبدأت الرحلة..

جلسات عمل.. لقراءة السيناريو ومناقشته وتحليله.. والتعرف على الشخصيات وأبعادها

بروفات للأداء.. وضبط إيقاع الأداء.

ثم الملابس.. وإصرار من **شادى** على أن يرتدى كل ممثل ملابس

الشخصية التى سوف يؤديها فى حياته الخاصة حتى يتعود عليها..

استغرقت هذه المرحلة ما يقرب من ستة الأشهر.. فى نهايتها كانت قد توطدت روح الألفة والصداقة والمحبة بين فريق العمل من فنانين وفنيين.. وأصبحنا كأسرة واحدة.. شديدة الترابط والالتزام والنظام.

ثم بدأ التصوير..

كان اليوم الأول بالمتحف المصرى بحضور السيد الدكتور **ثروت عكاشة** وزير الثقافة.. والمخرج الإيطالى العالمى رسوليني والمصور الفنان **عبد العزيز فهمى**.

وكان المشهد الذى صور فى هذا اليوم.. هو المشهد الأول فى الفيلم.. وهو اجتماع علماء الآثار.. كان هذا اليوم شبه بالاحتفال بمناسبة بدء التصوير.

رغم أن معظم مشاهد الفيلم.. قد تم تصويرها فى أماكن شديدة الصعوبة.. كجبال البر الغربى فى الأقصر وبعض الصحارى.. إلا أننا لم نشعر بالإجهاد.. وذلك للتنظيم الشديد.. ودقة خطة العمل.. وقد كان **شادى** حريصا على وضعها وتنظيمها بنفسه.

كما كان شديد الحرص على المحافظة على المستوى الفنى والارتقاء به عند جميع العاملين معه.. كذلك كان شديد الحرص أيضاً على المحافظة على المستوى السلوكى والأخلاقى.. وكذلك الشكل العام والارتقاء به لديهم.

أذكر أنه عندما سافرنا إلى مدينة الأقصر للتصوير.. وفى اليوم الأول من وصولنا.. وفى الليلة الأولى.. تجمعنا لتناول العشاء فى مطعم الفندق.. فوجئ **شادى** بالبعض يرتدى الجينز. أو الجلابية.. أو.. فأصر **شادى** أن يعود الجميع إلى غرفهم.. ولا يعودون لتناول العشاء فى مطعم الفندق إلا إذا ارتدى كل واحد منهم بدلة أنيقه.. وصعدنا إلى غرفنا.. وبعد قليل عدنا جميعا.. وكل منا يرتدى بدلة أنيقه.. وتحلقنا حول مائدة واحدة.. وتبادلنا الحديث فى صوت خفيض.. ممالفت إلينا أنظار الجميع من سائحين وزوار وعاملين بالفندق.. ومما جعلنا موضع احترام وإعجاب من الجميع.. وهكذا كان سلوكنا كل ليلة..

كان **شادى** يطمع فى تنشئة جيل جديد ومختلف عن جيل من الفنانين والفنيين.. جيل شديد التميز فى كل شيء..

وانتهينا من التصوير.. ولكن لم تنقطع صلتنا **بشادى عبد السلام**.. كان حريصا على متابعتنا وتوجيهنا وتصحيح مسارنا.. كان شديد الحرص والخوف علينا.. كما لو كنا أبناءه.

ومن جانبنا كنا كثيراً ما نلجأ إليه.. نستشيره.. ونطلب منه العون فى كل ما يواجهنا من مشاكل وعقبات.. ولم يكن يبخل علينا مطلقا.. فتح لنا صدره وفكره.. ومنحنا كل وقته وجهده حتى آخر لحظة من حياته.

رحم الله **شادى**.. ذلك الفنان المعلم.

وأعان الله أجيالنا الجديدة.. التى تفتقد الرائد المعلم القدوة.. الفنان. ■

***الفلاح الفصيح... ونيس***

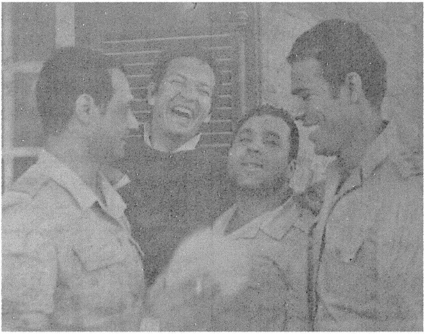
## أحمد مرعى



شهادات

# اللمسة الساحرة فى أكتوبر

فى مارس ١٩٧٤ قامت القوات المسلحة المصرية.. بإعادة عبور قناة السويس.. وذلك لإتاحة الفرصة للتصوير السينمائى لأفلام «**الرصاصة لا تزال فى جيبى**» و«**جيوش الشمس**» وفيلم آخر لهيئة الاستعلامات.. وكنت أعمل مساعد مخرج **لشادى عبد السلام** فى فيلم «**جيوش الشمس**» حيث تنقلنا بين المعسكرات المختلفة فى منطقة الاسماعيلية لتصوير أحاديث الجنود وتعليقاتهم.. كما تم تصوير بعض المصابين فى مستشفى التأهيل المهنى بالعجوزة.. وفى حديقة أستوديو نحاس تم تصوير المشاهد التى ظهر فيها بعض المدنيين يزورون جندياً مصاباً.. كما تم تصوير معركة ليلية فى إحدى



أثناء تصوير جيوش الشمس ١٩٧٣ مع مجوعة من الجنود.

غرف المبنى الإدارى لأستوديو نحاس.

وقد واجهتْ **شادى عبد السلام** مجموعة من الصعاب ـ مثله فى ذلك مثل أى مخرج يتصدى لعمل فيلم عن حرب أكتوبر ـ أولى هذه الصعاب هى عدم وجود لقطات حقيقية وثائقية تم تصويرها فى الحدث.. وتم الاحتفاظ بها فى أرشيف فنى.

فلايوجد لقطة واحدة حقيقية تسجل لحظة العبور أو أى لحظة أخرى فى معركة ٦ أكتوبر..

وهو أمر مؤسف أدى إلى حرمان ذاكرة الأمة من أهم إنجازاتها.

وقد يتساءل القارئ عن سر هذه اللقطات التى تصور الاشتباك بالقنابل التى تنفجر فوق مواقع المدافع.. والصواريخ التى تصيب الطائرات.. فتسقط محترقة.. والصاروخ الذى يصطاد صاروخا آخر ويدمره.. هذه اللقطات تزين أفلامنا (التسجيلية والروائية) كتعبير عن وقائع معركة ٦ أكتوبر..

والحق أن هذه اللقطات تمت استعارتها من الفيلم الفيتنامى **«معركة الجسر»** الذى يصور الحرب بين فيتنام والولايات المتحدة الأمريكية. وقامت فيتنام بعرض هذا الفيلم بالقاهرة للتنديد بالسياسة الأمريكية.. ولم تقم باسترداد نسخة الفيلم فأصبح هذا الفيلم هو القاعدة المرجعية لسينما أكتوبر.. وتبعثرت لقطاته فى الأفلام المصرية.

.. ووجد **شادى عبد السلام** نفسه مضطرا لأن ينهل من هذا الفيلم.. حيث لابديل آخر.. وقد أرقته هذه المشكلة وكان واعيا أن الجمهور قد حفظ هذه اللقطات وتعرف عليها فى أفلام كثيرة.. وقد وصل إلى حل.. «سبق أن توصل **بابلو بيكاسو** إلى الحل نفسه.. قبله بأربعين سنة.. عندما تم تكليفه برسم لوحة تسجل هجوم الفاشيست على قرية جرنيكا وإبادتها.. ولم يكن **بيكاسو** هناك فى جرنيكا ساعة الهجوم عليها.. ولم ير كيف دمرت.. لكن عن طريق الصحف رأى صورا للدمار وقرأ قصصا عن الهجوم.. فكان أمينا مع نفسه حين رسم الجرنيكا بالأبيض والأسود.. لون الصحف.. ووزع الأشكال على اللوحة كما لو كانت صفحة من جرنال... فالدمار قد سمع عنه ولم يره... سمع عنه من الصحف..

هكذا تعامل **شادى عبد السلام** مع لقطات المعركة المستعارة من فيلم آخر.. فقد طبعها فوق لقطات تصور الصحف الأجنبية التى وصفت المعركة المصرية.. فنفى عن نفسه شبهة الادعاء بأن هذه اللقطات من تصويره أو أن هذه اللقطات تعبر عن حرب أكتوبر، وأصبحت هذه اللقطات فى فيلم جيوش الشمس لا تعبر عن **شادى عبد السلام** بل تعبر عن المراسلين الأجانب الذين كتبوا فى صحف أجنبية.

وتعتبر قيمه الفيلم الحقيقية ليست فى أنها تسجل للمعركة بل فى شهادة الجنود الذين خاضوا هذه الحرب فالفيلم ملىء بتعليقاتهم.. وقد اقتربت الكاميرا من وجوههم التى صورها **شادى** بحب وإعجاب وتقدير.. وأذكر أن صداقة حكيمة ربطته بأحد الضباط وأحد الجنود.. وكانا من مصابى العمليات الحربية.. لكن روحهم المعنوية كانت فى منتهى التألق.. ولقد اقترب **شادى** من وجوه الجنود إلى الحجم المعروف سينمائياً بلقطة مكبرة جدا للوجه... وهى لقطة تكتفى بالجبهة والعينين حتى منتصف الذقن.. وقد تم التصوير بهذا الحجم.. لكن نسخة الفيلم المعروضة تعرض بعض الوجوه فى حجم مكبر جدا جدا.. حيث لا تظهر سوى عيونهم وهم يتحدثون.. وذلك بسبب تخلف المعدات السينمائية فى تلك الفترة.. وهى صعوبة أخرى توضع إلى جانب عدم وجود أرشيف فنى للقطات الحية.. وكانت المعدات السينمائية فى تلك الفترة.. كبيرة الحجم ثقيلة الوزن.. فلم نكن نعرف البطاريات

بحجمها المتوافر الآن.. بل كانت تماثل بطاريات السيارات.. وحتى تصبح قابلة للحمل كانت توضع داخل صندوق خشبى له يد خشبية.. فكان عامل الكاميرا وهو يحمل صندوق البطارية يبدو مثل من يحمل صندوق ورنيش تلميع الأحذية.. كذلك لم يكن متاحا **لشادى عبد السلام** جهاز تسجيل صوت يتزامن بطريقة دقيقة مع كاميرا تسجيل الصورة.. بل كان الجهاز المتاح لا يصلح لتسجيل الحوار وإن كان يؤدى الغرض لو كان المطلوب تسجيل موسيقى تصاحب الصورة... وكانت النتيجة أن حركة شفاه الجنود لم تتزامن مع أصوات حروف بعض الكلمات.. وأنفق **شادى عبد السلام** الساعات الطوال مع مونتيرة الفيلم رحمة منتصر فى محاولات لاتنتهى لعلاج هذا الخلل.. وأخيرا قرر تكبير الوجوه لتصبح الشفاه خارج الصورة.. والغريب أن حروف الكلمات تزامنت مع حركة العينين وأعطت أثرا طيبًا.. كما أظهرت بشكل بارز أسلوبه المميز، فكانت العيون التى تتحدث هى لمسة شادى الساحرة، كما أن قصور إمكانيات الصوت حرمت **شادى عبد السلام**.. من أن يتمكن من تسجيل مختلف أصوات المعارك.. والحقيقة أن أصوات المعارك لها أكثر من مصدر فقد تسجل تسجيلا حقيقيا أو تنقل من شرائط من مكتبة الأصوات.. وطبعا لم تكن هذه الاصوات ضمن محتويات أى مكتبة.. وأخيرا حصل **شادى عبد السلام** على هذه الأصوات من فيلم «الرصاصة لاتزال فى جيبى» وهو إنتاج ضخم لرمسيس نجيب استعان فيه بمونتير إيطالى ليقوم بمونتاج المعارك صوتا وصورة.. وكان هذا المونتير يعمل فى ظروف إنتاجية طيبة وفرت له إمكانيات كبيرة.. كما أنه كان على كفاءة عالية.. فقام بتبويب أصوات المعركةوفهرستها بطريقة علمية تجعل من السهل الحصول على المؤثر المطلوب فى أقل وقت..

وكان **شادى عبد السلام** يعمل فى غرفة المونتاج نفسها التى يعمل بها المونتير الإيطالى.. الأمر الذى جعله يطلع على طريقته فى العمل.. ولقد استأذنه **شادى عبد السلام** فى استعارة بعض المؤثرات الصوتية.. وضمنها فيلمه جيوش الشمس..

وقد عرض الفيلم فى أكتوبر ١٩٧٥ الذكرى الثانية لحرب أكتوبر وتميز عن مجموعة الأفلام التى كان موضوعها حرب أكتوبر بإبرازه الروح المعنوية المتوهجة التى تمتع بها كل أفراد الشعب المصرى فى تلك الأيام..

وكانت نهاية الفيلم تشير إلى السلام القادم.. فيما يشبه النبوءة.. طفلة تغلق باب دبابة.. وكأنها تضع نهاية لكل الحروب.. وموقعًا عسكرياً فى صحراء سيناء وقد نبتت إلى جواره عشبة خضراء. وكأنها دعوة لإنماء سيناء بالزراعة. ■

**إبراهيم الموجى**



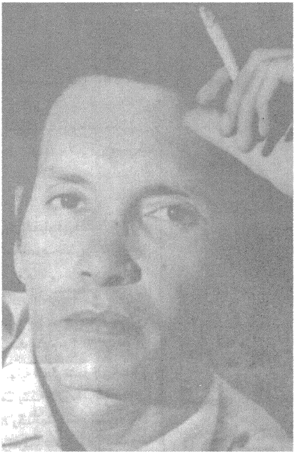
شهادات

# شادى عبد السلام طارت الزهرة فى الريح وظلت عبقا

قولك الآن فى دمنا سجدة، ولنا فيك ما تمنحه الشمس لأبنائها، لك ما تبقى فى خاصرة هذا الوطن من درع وقوس وحروف وموسيقى تحت بوابة النصر «قلت لى: من هنا يدخل الغرباء. وفى شارع «الدراسة» قلت لى: هنا عاش **عبدالرحمن بن خلدون** ولم يكتب كلمة واحدة عن الأهرامات، كأنه لم يرها! كنت غاضبا .

### نبؤة

فى مطعم «ليدو» الذى تحبه كنا نجلس: أنت **وصلاح ومرعى** وأنا وفجأة قلت لنا: سأموت فى الثالثة والخمسين من عمرى. وقد كان، وإن كان **شادى** قد عاش بعد هذا العمر بثلاث سنوات أخرى إضافية.



لازلت أتذكر هذا المعلم الفريد. لم يكن **شادى عبدالسلام** مجرد مصمم مناظر أو مهندس ديكور أو حتى مخرج سينمائى، ولكنه كان مزجا مصريا غريبا ونادرا. كان ملكيا فى السياسة! يؤمن بالاستقرار والعمران ولا تعنى كلمة «**الثورة**» بالنسبة له سوى «**المعرفة**». يحتقر الجهل ويمقت التعصب ويكره الصوت العالى! مرة واحدة ارتفع صوته ونحن فى مكتبه. كان يتساءل غاضبا: ما الذى منحنا إياه هذا المسمى «بعصر النهضة»؟ ربما منحنى جهاز الكاسيت لكى أستمع إلى **بيتهوفن** ولكنه رغم ذلك. يبقى أكذوبة كبرى!

مازال المعلم يتحدث فى السياسة: الصهيونية هى امتداد الهكسوس وهى نتاج التعصب والخرافة. إنها فكرة صلعاء لا تنتمى للحضارة ولا تنتسب للإنسانية. مجرد فكرة إجرامية!

ولك الآن أن تنام فى حقول النعناع. تقول: فى المنيا كانت والدتى مريضة، وعندما زرتها أهديتها باقة من النعناع فابتسمت ونهضت من فراشها.

## حوار

على مائدة العشاء يجلس المخرج الإيطالى الكبير **زيفاريللى** وبجواره **شادى عبدالسلام:**

ـ أى كتاب عن مصر دفعك إلى زيارتها وإخراج فيلم عن ملوكها ياسير زيفاريللى؟

ـ ليس هناك كتاب محدد ولكنها بعض قراءات.

ـ أنت لم تعرفنا إذن. إننى قرأت أكثر من خمسين كتابا عن إيطاليا ولم أفكر فى عمل عن دافنشى!

## عزف

كانت الظلمة تكسو وجه الأرض وأنت وحدك فى معبدك المضىء تخط برديتك:

أقم العدل
ولا تدع الميزان يهتز
فالأرض التى سكنتها الآلهة سوف
تهجرها السنابل
إذا ما جاع الناس
وارتجف الحق
وسكت الحاكم

## سر

ـ هل أقول لك سرا؟

ـ يا ريت

ـ هل تعلم أننى صممت أول بدلة رقص مصرية لتحية كاريوكا، هذه السمراء الجميلة أحس فيها بأصالة تمتد إلى قرون الماضى وزهوه.

## حزن

بعد رحلة إلى اليابان يقول المعلم: أزعجتنى البنايات الأمريكية الطراز... إنها خيانة للمعمار اليابانى القديم، كم سوف يحزن كيراساوا على هذا القبح!

## لقاء

فى حضرة شيخ البنائين حسن فتحى يدور الحوار:

ـ نعم قرأت بحثك.. «القاهرة مخالفة كبرى» وأحسست أنها بالفعل مخالفة كبرى ويسأله حسن فتحى ضاحكا: من أين أتيت بهذه الترجمة لعنوان البحث؟

أليس هذا ما تقصده؟.. لقد فكرت فى ترجمته ولكننى لم أشرع فى ذلك.. نعم يشيد الناس بيوتهم.. فهل أصبحنا بهذا القبح وهذا التشوه؟

إننى خائف على مستقبل هؤلاء الذين يسكنون العشش والزنازين الحجرية المسماة بالعمارات الحديثة.

يصمت حسن فتحى، ويطرق فى حزن: وماذا عن فيلمك ياشادى؟

- جاءنى عرض تمويل فرنسى وآخر جزائرى، أما المأساة فقد فوجئت بعرض إسرائيلى!

- وماذا فعلت؟

- لا شىء... رفضتهم جميعا! كل بلاد الدنيا عرضت تمويل «إخناتون» إلا مصر!

## حاشية

كان شادى يرى أن الحضارات تدور ولا تنتهى. وأن الانقطاع لا يعنى القطيعة مع الماضى، وكان يرى أن فجر الضمير الذى اندلع من هذه الأرض تغشاه الآن سحابة سوف ترحل ذات صحوة .وكان يرى أن الحضارة الغربية قدمت «التقنية» ولم تقدم الفكر الإنسانى بمعناه. كان يرى أن «الفكر الإنسانى» ينهض على دعامتين «العدل» و«التسامح»، وقد خلا الفكر الأوروبى من هاتين الدعامتين، مصر وحدها هى مهد هذا الفكر وتربته، انظر إلى هؤلاء الملوك وتماثيلهم وكنوزهم الجميلة .. أى فكر عملاق وراء هذا الجمال النافذ وكان يحلم ببعث الحضارة المصرية القديمة ووصل ما انقطع بينها وبين الأجيال الحالية. ولذلك كتب فوق أفلامه التسجيلية «أفلام تعليمية» فهو يريد أن يتعلم الناس ما عرفه آباؤهم.

## موسيقى

فى حجرة مكتبة ذات الضوء الخافت، يصمت الجميع لنستمع إلى تسجيل «الحضرة الدندراوية».. حلقة ذكر لمدة ساعتين تعتمد على «الصقفة» والهمهمة .. إيقاعات غريبة ومتفردة. وكان المعلم قد سمعها فى قرية دندرة، بمحافظة قنا أثناء تصوير «الحصن» عن معبد «إدفو» الرهيب.

يقول المعلم: تأملوا هذا الهارمونى البديع وتعالوا نقارن بينه وبين موسيقى ڤاجنر الهادرة فى «بارسيفال» لقد جاء التوزيع الموسيقى فى «الحضرة» عفويا ومقنعا فى آن. بينما يختلف الأمر لدى ڤاجنر.. فهذه النبضات الحية التى تنبض بها «الحركة» هى نبضات قلب ڤاجنر نفسه.. ما أشبه ڤاجنر بالدندراوية!

## دفاع

فى حديقة منزل الفنان الكبير محيى الدين حسين يدور جدل حول الشخصية المصرية ويتهمها أحد الفنانين الموجودين «بالسلبية» و «الخنوع» منذ عهد الفراعنة!

وينتفض المعلم من هول الاتهام... من قال لك إن الفراعنة كانوا يعلمون الناس الخنوع؟ إننى أتحدى أن يخاطب رجل من عامة الناس الحاكم كما خاطب المصرى الفصيح حاكمه. أتحدى أن يضم تراث أى أمة مثل هذه الصفحات العظيمة...

يقول المصرى الفصيح لحاكمه:

انظر

لقد عينوك لكى تكون سدا

يمنع الناس من الغرق

ولكن...

انظر.

انظر

لقد أصبحت البحر الذى يغرق فيه الناس

إن سلة من الفاكهة تفسد قضاتك!

ولا تزال الذاكرة محشوة بالصور والحكايات عن المعلم العظيم **شادى عبدالسلام**. ولا يزال كثير منها غائراً فى الأعماق...

فيا أيها المعلم العظيم... نحن لم ننس ولكن طويل الجرح يغرى بالتناسى.

واعلم أنه: طارت الزهرة فى الريح وظلت عبقا. ■

**أحمد إسماعيل**

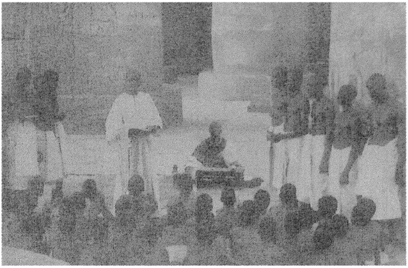
شاعر وصحفى مصرى



# عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه

نقرأ بين الحين والآخر أن الفنان المصرى الراحل **شادى عبدالسلام** لم ينل أى تكريم فى حياته فى مصر، وأن فيلمه الأشهر «المومياء» تعرض للهجوم عند عرضه، وقيل إنه ساقط ودون المستوى، وأنه وفيلمه لم يكرما إلا فى أوروبا وأمريكا، وأن من واجب وزارة الثقافة العمل على إنتاج مشروعه عن إخناتون.

وهذا الكلام يتردد كثيراً بين الحين، وأرى من واجبى وقد عاصرت **شادى عبدالسلام**، وكنت من أصدقائه أن أكتب شهادتى حول هذا الموضوع. فالواقع أن **شادى عبدالسلام** لم يضطهد أبدا، بل كان الطفل المدلل لوزارة الثقافة، حتى إن منتج فيلمه كان **ثروت عكاشة** بنفسه، ومن مكتبه فى



مشهد تعلم الكتابة .

قصر عائشة فهمى بالزمالك، وكان مدير الإنتاج هو **مجدى وهبه** من مكتبه فى نهاية شارع مقر مجمع اللغة العربية الآن. وإذا كان أغلب الناس يعرف **عكاشة**، أهم وزراء الثقافة فى مصر المعاصرة، فربما لا يعرف كثيرا أن مجدى وهبة - وكان وكيلا لوزارة الثقافة للعلاقات الخارجية واحد من أعظم وأكبر علماء مصر. وقد تولى عكاشة ووهبة تذليل العقبات أمام إنتاج فيلم **المومياء** عندما اعتبره البعض من موظفى مؤسسة السينما من الأفلام الفنية التى لن تحقق أية إيرادات.

ومنذ العرض الخاص الأول لفيلم **المومياء** فى قاعة ريفولى الصغيرة عام ١٩٦٩ كان الفيلم موضع حفاوة كل نقاد السينما فى الستينيات، بل وموضع حفاوة عديد من الكتاب والمثقفين ونذكر هنا مثلا أن المقال الوحيد الذى كتبه الراحل الكبير **لويس عوض** عن السينما فى مصر كان عن فيلم **المومياء** وأن فيلم **المومياء** كان أول فيلم مصرى يعرض فى نادى سينما القاهرة حيث قدمه **سامى السلامونى**.

وقد كان من المقرر أن يعرض **المومياء** فى مهرجان كان ١٩٧٠، ولكن السفارة المصرية فى باريس، وبواسطة مدير التصوير المعروف **رمسيس مرزوق** أرسلت نسخة الفيلم إلى مهرجان صغير يدعى **أبير**، فحرم من الاشتراك فى كان، وفى جميع مسابقات مهرجانات السينما الدولية بعد ذلك.

وقبل أن يعرض **المومياء** عرضه التجارى الأول فى القاهرة عام ١٩٧٥ كان **شادى عبد السلام** من الشخصيات العامة المعروفة فى مصر. وكان ذلك بالطبع يرجع إلى الصحافة المصرية والنقد السينمائى المصرى لأن الجمهور لم يكن قد شاهد فيلمه. كان **شادى عبدالسلام** فى الفترة من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٥ عندما يدخل إلى إحدى محطات البنزين مثلا لتعبئة سيارته يقابل بالحفاوة ويسأله العمال متى يعرض الفيلم. كانت صورته قد نشرت مئات المرات فى الصحف المصرية، وكان اسمه قد نشر آلاف المرات فى هذه الصحافة، ولذلك عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه.

وفى عام ١٩٧١ تشكلت فى مؤسسة السينما لجنة الإنتاج، ومن واقع عضويتى لهذه اللجنة أشهد أن المرحوم عبدالحميد جوده السحار وافق على ملخص فيلم إخناتون الذى قدمه **شادى عبد السلام**، كما وافقت عليه اللجنة بالإجماع، وأشهد أن السحار عندما علم أن المؤسسة سوف تتوقف عن الإنتاج طلب من **شادى** الانتهاء من السيناريو، أو حتى البدء فى التصوير لمدة أسبوع قبل أن ينتهى السيناريو حتى يعتبر الفيلم من الأفلام «المفتوحة» التى بدأ إنتاجها، ولكن **شادى** لم يرض بالسرعة وكانت تلك طبيعته، وحقه، فلما جاء نوفمبر ١٩٧١ صدر القرار بتوقف القطاع العام عن إنتاج الأفلام، ولم يعد من الممكن عمل أى شىء.

وطوال عشر سنوات بعد أن انتهى **شادى** من كتابة السينايو لم تجد وزارة الثقافة أى طريقة لإنتاج الفيلم مع الأسف وكان عليها أن تجد لإنتاج الفيلم بواسطة مؤسسات عربية مثل مؤسسة العراق ومؤسسة الجزائر، ورفض أكثر من عرض من شركات أوروبية، لأنه كان يريد الفيلم مصريا خالصا.

والتكريم الوحيد لاسم الفنان **شادى عبد السلام** هو الاهتمام بنيجاتيف الأفلام التى أخرجها بالفعل، وكما أخرجها تماما، وعرض الأفلام الناقصة كما هى، ونشر سيناريو إخناتون فى كتاب كما تركه، وإقامة متحف لأعماله الفنية من رسومات وتصميمات، وجمع كل ما نشر عنه فى مصر والعالم العربى، ودراسة أعماله دراسة علمية وفنية دقيقة ومبتكرة. ■

**سمير فريد**

ناقد سينمائى مصرى معروف



شهادات

# لقد تسلل إلى السينما سرا

ق بدأت معرفتى **بشادى** عندما كنت أعمل بأستوديو نحاس فى حجرات المونتاج بالدور الأول، وقد كان ذلك فى بداية عملى كمونتير، وكان هو مديرا لمركز الفيلم التجريبى بالدور العلوى، وكنت أعمل مساء حيث إننى كنت مونتيرا مبتدئا ولا أستطيع العمل صباحا، حيث إن ذلك الوقت كان مخصصًا لكبار المونتيرين. (وعندما كنت أعمل مونتاج فيلم «النيل أرزاق» مر علىّ «**شادى**» يدعونى لأحد الكافتيريات القريبة لكى نحتسى بعض المشروبات وفى تلك المرة وقف يتأمل بعض اللقطات معى، وبعد فترة دعوته لكى يرى معنا الفيلم، وقد اكتمل العمل فيه، وأصبح نسخة صالحة للعرض، وبعد الانتهاء من العرض جلس **شادى** صامتا فترة وكانت هذه إحدى عاداته عندما يفكر، ولم يكن يعلم أننى أعرف ذلك عنه، فانتابنى القلق وطالت فترة الصمت هذه فسألته قلقا: مارأيك.. ففوجئت بشهادة جميلة فى حقى كمونتير لن أنساها وفرحت بها واعتبرتها شهادة مهمة فى حياتى الفنية شجعتنى كثيرا فى عملى الفنى - ثم فوجئت به بعد ذلك يعطينى التصريح بعمل مونتاج أفلامى



على موڤيولا المركز التجريبى وأصبحت أحد أعضاء المركز مثل **صلاح مرعى وأنسى أبو سيف ورحمة منتصر ومجدى كامل، وسمير عوف وعاطف البكرى ومجدى عبد الرحمن**، كل هؤلاء الفنانين الذين صقلت موهبتهم فى فن السينما الجميل بالمركز الذى أعتبره معهد السينما الثانى بقيادة شادى عبد السلام.

ومنذ ذلك الحين بدأت أتمتع بالعمل نهارا فى حجرة المونتاج مثل المونتيرين الكبار، وأيضا بدأت أتمتع بمسامرة **شادى** مثل بقية تلاميذه، فقد كان شغله الشاغل هو الفن، وعندما يتسامر معنا، وأقول يتسامر لكنه لم يلق علينا يوما محاضرة، ولم يشعرنا بأى أستاذية، ولأن موهبته كانت عميقة بمعرفة عريضة وحساسية شديدة لمصر والمصريين، فالاقتراب منه كان بالنسبة لنا مثل المعلم لصبيانه، وهى المجموعة التى ذكرتها، وهذه الطريقة كان لها أثر بالغ فينا، لأن المعلومة أو الشعور الفنى كان يصل إلينا

بكم معه الود ومن خلال علاقة إنسانية وكم كبير من المعرفة ورغبة فى الصدق الفنى، وأحسست أننا انتقلنا منذ فترة من معهد السينما إلى ذلك المعهد، وهو معهد **شادى** الذى حفر فى نفوسنا كثيراً من الشعور الفنى، والذى بدأ بظواهر المجتمع، ومعرفة التاريخ، ومر بكل المتغيرات التى تتم فى المجتمع ثم تنتقل لمناقشة أسلوب الإيقاع فى السينما وموسيقى الفيلم حتى إنه فى أحد المرات قد جعلنا نعزف قطع موسيقى متقطعة لكى نضعها فى فيلم «الأهرام وما قبله» ونحن لا نعرف ولم نمارس العزف من قبل فقد كانت تجربة غريبة وإننى أعتبر تلك السنوات قد أثرت فينا كثيراً وأسفت بانتهاء مركز الفيلم التجريبى الذى انتهى برحيل **شادى عبد السلام**..

وعندما بدأت العمل بالمعهد كأستاذ غير متفرغ وكان الفضل فى ذلك يرجع للزميلة العزيزة **رحمة منتصر** وأحد أعضاء المركز البارزين، وهنا تكمن دلالة المركز فى تربيته لفنانيه الذين بعدوا كل البعد عن التنافس غير الشريف وعلمهم وعلمنى كيف يعامل طالب الفنون بشكل ودى حتى يستطيع أن يستوعب ما يلقى عليه من معلومات وما يوحى إليه من ذوق فنى وحس سينمائى حيث لابد أن تنهض بموهبته من قدر تشجيعه المستمر وتحفيز مواهبه وقدراته مع توجيهات هادئة دون أى نوع من الفرض حتى لا يصبح قالبا فنيا بل يصبح فنانا له موهبته وعقله مستقلا عمن قبله من أساتذة دون التقليد أو التزايد من شأنه لكى يصبح فنانا متوازيا وهذه كانت طريقته معنا ـ فنراه مثلا عائدا من إيطاليا ليحكى لنا عن زيارته لأحد المتاحف أو رؤية فيلم ويتكلم بهدوء ولكن بمشاعر فياضة.

وكثيرا ما كان يقف ليتأمل بعض الأفلام كنا نعملها وهى فى مرحلة المونتاج ، ودائما كان له وجهة نظر وبعض الملحوظات التى بها كثير من الصواب حتى بدأت العمل معه فى فيلم «الأهرام وما قبله» وكان المفروض أن تعمله الزميلة **رحمة منتصر** ولكنها كانت مريضة ـ وعندما بدأت العمل فى ذلك الفيلم فقد تخوفت من نفسى لأننى كنت قد تعودت على الإيقاع فى الأفلام الروائية التى تتسم بسرعة الإيقاع وأنا أعرف إيقاع **شادى** هادئاً ومتأملا ومن هنا جاء تخوفى فوجدته قد ترك الإيقاع خاضعا لمشاعرى كمونتير ولم يتدخل الا فى القليل منه بالملاحظة غير الملزمة ففهمت أننى قد استفدت فعليا من **شادى** لأنها كانت تجربة فريدة بالنسبة لى فقد كانت مختلفة كل الاختلاف عما سبق لى من أعمال .

ولا أنسى أننا جميعا لم نكن نخاطبه بلقب الأستاذ **شادى** ولكننا كنا نخاطبه بكلمة «مون شير mon chere» فهو حقا كان صديقا، ولكنه الصديق الأكبر والصديق العزيز، لم لا وهو المدير الوحيد فى مصر الذى لم يهتم بمكتبه، فقد كان يضع واجهة المكتب ملاصقا للحائط على جانب من الحجرة ومهملا لا يستعمل وهذا طبيعى لأن المكتب لا يعنى له شيئا رغم أننا رأينا كم من المديرين لا يعرفوا قيمتهم إلا من خلال مكاتبهم وفى مكتبه الكبير فى شارع فؤاد تجد كل ما هو جميل من لوحات **لحسن سليمان** لإكسسوارات تحمل تاريخا ومكتبة غنية بكتبها ، ومن الغريب أنه لم يضع فى مكتبه كثيرا من أعماله السابقة مثل ديكوراته أو الملابس التى رسمها للشخصيات فى عدة أفلام فقد كان محتفظا بها كأرشيف، وقد استرعى ذلك انتباهى بعد رحيله ولكن على ما أظن أنها طبيعة الفنان المبدع والذى يتجدد إبداعه فلا يهتم بما صنع، ولكن اهتمامه يبقى لمن هو قادم فى إبداعه.

ويوما كان الفنان **أحمد زكى** مرشحا لأداء دور «**حور محب**» فى فيلم «إخناتون»، وحضر الفنان والنجم **أحمد زكى** وجلس فترة طويلة بعمل له قناعا للوجة من صنع الفنان **صلاح مرعى**، ورغم أن **أحمد زكى** معروف بقلقه الشديد وكثرة حركته الدائمة، إلا أنه جلس ساعات طويلة، وهو سعيد وتعامل مع التجربة بصبر شديد، لم أكن أتوقعه طبعا ثقة فى الفنان الكبير المبدع **شادى**.

وأخيرا ورغم قربى أحيانا من **شادى** إلا أننى الآن أشعر شعورا غريبا، وهو أن **شادى** قد تسلل إلى فن السينما سرا فقد كان أحد الأسرار الكبيرة فى السينما المصرية ورحل عنا أيضا سرا فقد كان عطاؤه كبيرا لجيل بأكمله وأجيال قادمة من السينمائيين، وأظن رغم ذلك أنه سيبقى أحد الأسرار فى مصر. ■

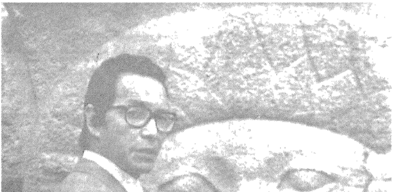
**عادل منير**

مونتير سينمائى مصرى



شهادات

# كان مدرسة فنية خاصة



**ق** كان **شادى عبد السلام** إنساناً جميلا. نبتًا غريبًا.أنيقًا. خرج من أرض صعبة وواقع معقد غليظ.

صلابته المغلفة بالرقة والنعومة، مثيرة للدهشة باعثة على الثقة والتأمل.

ارتباطه «بالفن» ارتباط طبيعى، لا غرور فيه ولا ادعاء. كان يتنفس فنه، ويتعاطاه ولا يتعاطى غيره.

**وشادى** - أكثر من كل الأحبة الذين رحلوا- موجود وخالد- لأنه كان مختلفًا وغريبًا.

اقتربتُ من **شادى** جداً فى الفترة التى كان يعد فيها فيلمه «**المومياء**» كنت أصيغ معه الحوار العربى للفيلم. وكان مجنوناً عظيّما، يرى المشاهد قبل أن ينفذها.. ويسمع الأصوات. نظل نبحث عن الكلمة حتى تتطابق مع خياله ومع الصوت الذى يملأ كيانه.. وعندما نجدها، يكون فرحه عظيمًا.

بنى **شادى عبد السلام** الفيلم كلمة كلمة وصورة صورة. جسد الظلال والألوان، وكانت إلى جواره عبقرية تنفيذية كاسحة: هى الراحل العزيز «**عبد العزيز فهمى**» المصور الرائد والإنسان.

فى الأسابيع التى انقضت على رحيل **شادى** امتلأت الصحف والمجلات بكلمات عنه، وفى التليفزيون قدمت القناة الثانية فيلم «**المومياء**» فى سهرة

«الأوسكار» كما قدمت القناة الثالثة برنامجًا رائعًا عنه من إعداد المذيع الشاب النشيط **محمود حمودة** مع كوكبة شابة من العاملين فى القناة الثالثة.

والسؤال التقليدى الذى يقال هنا.. هل كان من الضرورى أن يرحل **شادى** حتى نكتب عنه ونناقش عمله؟ لا أعرف حقًا إجابة عن هذا السؤال. ولكن المهم هو السؤال الآخر: هل يكفى أن نستعمل دائماً صيغة «الأفعل تفضيل»: كان الأحسن، والأروع. والأعظم.

أعتقد أن الدارسين لعلوم الاجتماع واللغة يقولون إن هذه الصيغة مرتبطة بالتخلف الفكرى والثقافى. أى أنها دليل على نوع من الكسل العقلى الذى يريح نفسه بهذه الصيغ حتى لا يتورط فى البحث والحوار والنقاش.

**شادى عبد السلام** كان مدرسة فنية خاصة فى السينما. مدرسة وليست مؤسسة. هو لم يقم بالدعاية لنفسه، ولم يروج للبضاعة، ولم يحاول التكسب من تميزه الفنى. المدرسة الفنية التى قادها **شادى** فى السينما تبحث فى التشكيل وفى الإيقاع. وقد تحدى **شادى عبد السلام** من أجل إكمال بحثه هذا وتحقيقه. وضوح الموضوع، ومداعبة المشاهد، وأصر اصراراً مجنوناً على تنفيذ الإيقاع الفرعونى على حياة القبيلة والعصر والأفندية. أصر هذا الإصرار فى مغامرة فنية فريدة ومحسوبة.

وأذكر أن كثيراً من المثقفين الذين كانوا يسيطرون فى ذلك الوقت على وزارة الثقافة قد اتهموا الفيلم اتهامات كثيرة من ضمنها الغرابة، والملل والطابع الخواجاتى.. واللغة المفتعلة. وكانت هذه من أصعب فترات حياة **شادى عبد السلام** ، فهو قد قدم فى فيلمه هذا كل ما يملك من أمانة.

عرض الفيلم فى التليفزيون المصرى الآن. وشاهده الجمهور المصرى بعد أن طبقت شهرة الفيلم الآفاق. ولاشك أن المشاهد العادى قد وجد صعوبة فى تلقى الفيلم وفى متابعته، وفى فهم قضيته الأساسية، كل هذا يدفعنا إلى ضرورة البحث عن القيمة الحقيقية لهذا العمل وأين تقع.

إنه - فى اعتقادى - درجة عالية من التركيز الفنى، والرؤيا المكثفة التى تقترب من البحث أو التدريب. التحقيق الفنى معجز ودقيق إلى أبعد حد، ولكنه صعب الابتداع والتلقى. وكأنه إلى جانب أغراضه الأخرى - رفض أو تمرد على العلاقة المألوفة والعادية التى تقوم بين المشاهد والفيلم. لوحات الفيلم فى حد ذاتها تدفع إلى التفكير أو إلى التأمل. ولكنها لا تسلس قيادها للمشاهد العابر الذى يشاهد الفيلم وهو يتناول طعامه أو وهو يلعب فى أصابع قدميه.

ما علاقة **شادى** بالفرعونية؟ هل الفرعونية مقصودة كمذهب فكرى؟ هل هى هروب من الواقع أو اعتراض عليه أم أنها حلم فنان. أعتقد أن فرعونية **شادى عبد السلام** كانت فى أساسها اعتراضاً على الواقع، ورفضاً للقبح فيه واعتراضاً على التفتت وانعدام الهوية.

ثم.. ما علاقة **شادى عبد السلام** بمدارس السينما المصرية الجديدة؟ هل كان **شادى** يحمل موقفاً اجتماعياً وفكرياً محدداً.. هل كانت له رسالة اجتماعية.. وصلت أم لم تصل..

تكريم **شادى عبد السلام** يكون فى اعتقادى بالبحث فى هذه القضايا، فهى الطريق الوحيد لصيانة هذه المدرسة والمحافظة عليها، ووضعها فى سياق المستقبل بالنسبة للسينما المصرية. فقد كان واحداً من الذين اخترقوا الحصار. ولا يكفى أن نقول إنه كان الأحسن والأروع. أو أن نكتب فيه قصائد المدح أو الرثاء..

لقد كان صاحب رسالة.. فهل يحملها التلاميذ والمريدون. ■

**علاء الديب**

(عن صباح الخير ٦ - ١١ - ١٩٨٦ - العنوان الأصلى ملاحظات متأخرة عن صديق قديم).



# التأمل والحلم

## قا وأفلامه الساحرة *

عندما قرأت سيناريو **«المومياء»** تبينت على الفور أنه ليس كغيره مما اعتدت قراءته من سيناريوهات عديدة، كان يقع فى حوالى عشرين فصلا وقد كتب على شكل سطور تصف المنظر وطبيعة البيئة والملابس والإضاءة والحركة، ثم يكتب الحوار بالعربية الفصحى فى مساحة أقل. وكان **شادى** يقسم الفيلم إلى مراحل، فيقول مثلا مرحلة «موت الأب» ويتناول دفن الأب، ثم الأعمام وهم يصطحبون الأولاد إلى المقبرة ليسرقوا **المومياء**، وأثناء ذلك لا يوافق بطلنا عما يراه ويصعق من انتهاك **المومياء** وتحطيم رأسها وانتزاع القلادة منها، وحين يمسك العم بالقلادة والعين تتوسطها يخرج البطل **ونيس** ويعدو طويلاً حتى يصل إلى المقبرة وترتطم رأسه بمدخلها ثم يشكو أمام القبر مما رآه... ثم تأتى مرحلة «بيت العائلة» فنرى كل هذا الفريق وقد اجتمع خلال


مشهد من المومياء.

مشاهد قد لا تكون مرتبطة زمنيا أو مكانياً ولكن تربطها فكرة أو معنى.

كنا نشاهد كل المادة المصورة فور خروجها من المعمل، وكانت تلك بداية المعرفة الحقيقية **بشادى**، فلقد كان يقدم أسلوباً فى الإخراج يتميز بالعرض التأملى القائم على الحركة البطيئة، لقد بهرت بما رأيته وأحسست بالخوف من هذا النوع من الإيقاع البطىء، الاستعراضى، التأملى، حركة رأسية إلى أعلى على جدار عليه نقوش باللغة الهيروغليفية يدفعنا إلى التأمل والحلم بالخلفيات التى وراء الجدار، وكذلك الحركة داخل مقبرة التوابيت بالفوانيس المضاءة، جميعها أشياء قائمة على التأمل، وهنا أدركت أنه لابد لى وأن أتخذ أسلوباً آخر فى العمل بأن أعطى اللقطة كفايتها من التأمل مع المعنى.

كانت المناقشات تدور بيننا كأى مخرج ومونتير حتى يتعرفا على بعضهما ويتفقا على أسلوب العمل، ومن طبيعتى عندما أقوم بعمل أى مشهد بينى وبين نفسى حتى إذا لم يتم قصه أضع علامات له، وضع العلامة مهم جداً بالنسبة لى، لابد أن أضعها وأتأمل مكانها وأمسحها وأعيد وضعها مرتين أو ثلاث مرات، وتتم هذه العملية بينى وبين الشريط ثم أريه للمخرج، وكان هذا الأسلوب ناجحًا جداً مع **شادى**، وكنت أستمع إليه جيداً عندما يقول رأيه ثم أقول له رأيى فإذا اقتنع به نقوم بتنفيذه، أما إذا لم يقتنع فعليه أن يقنعنى.

وهكذا استمرت العلاقة بيننا طوال مرحلة العمل، كنا نشاهد المشهد كاملاً بلوحات الكلاكيت ثم يقول رأيه... ما يريده من تعبيرات وما يقترحه من أماكن للقطع ونتفاهم سوياً على ذلك، ثم أجلس مع **رحمة منتصر** التى كانت تعمل معى وقتها كمونتيرة مساعده إلى جهاز المونتاج (الماڤيولا) ونقوم بتنفيذ ملاحظاته بعد أن أشرح وجهة نظرى، وكان يشاركنا فى الاتفاق على اختيار اللقطات من بين اللقطات المعادة مدير التصوير **عبد العزيز فهمى**، وكنا نشاهد اللقطات من جميع الزوايا التى أدت إلى إعادتها، فقد تكون بسبب الممثل أو بسبب حركة الكاميرا أو الخطأ فى الحوار لأن الممثل لم يقف فى النور المحدد له.

ولقد حدث خلاف بيننا فى تركيب مشهد «مقتل الأخ»، وكان المشهد من وجهة نظرى طويلا بصورة زائدة عن الحد، وظللنا نتابع العمل به بالإقناع مرة وبالشجار مرة أخرى إلى أن أصبح المشهد جزءًا من نسيج العمل، بينما لم يكن فى اتساعه الكامل، ورغم جمال لقطاته من ناحية التصوير والحركة الداخلية، متناسبا مع طبيعة النسيج العام للفيلم، سواء كجريمة أو كتسويق، مما أخرجه عن الجو العام للفيلم.

ولم يحدث أثناء عملنا فى الفيلم أن أقدمنا على حذف مشاهد كاملة، ولكننا قمنا أحيانًا بحذف لقطات من بعض المشاهد، كما قمنا بضغط بعضها، والبعض الآخر جرى توسيعة زمنيًا كمشهد الجنازة الأخير فى الفيلم والتوابيت تنزل متجه إلى السفينة كى ترحل بعيداً.

أما بالنسبة لموسيقى الفيلم، فلقد كان شادى يريد نغمًا بسيطًا قريبًا من البيئة التى تجرى فيها أحداث الفيلم وكنت متفقًا معه تماما فى هذا التصور، ولم يحدث خلاف حول الموسيقى مثل الذى حدث بيننا حول موسيقى فيلم **«الفلاح الفصيح»**، حيث كان رأيى أن أستخدام آلة الهارب أفضل من استخدام أية موسيقى أوركسترالية لأن «الهارب» بمفرده أحياناً يكاد يصبح أوركسترا كاملا.

كان **لشادى** رأى خاص فى الموسيقى، وكان يرى أنها يجب أن تكون نابعة من بعض تراثنا، وقد يكون هذا التراث موسيقى عربية أو موسيقى مصرية قديمة، فحصل على بعض التسجيلات وأسمعنى إياها، كان بعضها يتضمن بشارف وموشحات مصرية وعربية وتركية، وكان قد سجل بعض البشارف لفرقة تركية حضرت إلى مصر وأعجب بها كثيراً، وقمنا بإسماعها **لجمال عبد الرحيم** الذى اتفقنا معه على وضع موسيقى الفيلم لأكثر من مرة، وقمنا بقياس المواقف الموسيقية مع **جمال عبد الرحيم** وسجلناها على الورق وشرح **شادى** وجهة نظره كاملة لتصوراته عن الموسيقى، وبينما كنا نستعد

للسفر إلى روما لعمل ميكساج الفيلم وطبع النسخ، كان **جمال عبد الرحيم** يقوم بتسجيل موسيقى الفيلم قبل سفرنا بيوم أو باثنين، وكان التسجيل يتم في ستوديو مصر ويقوم به **مصرى عبد النور**.

وبينما كنت أقوم بتجهيزات ما قبل السفر، ووضع الصوت والصورة فى علب، وكذلك ما قد نحتاجه من مواد مصورة فى ستوديو نحاس، إذ بى أتلقى مكالمة تليفونية من ستوديو مصر حيث يجرى تسجيل الموسيقى، كان **شادى** على الطرف الآخر وهو يصرخ: «هل تسمع ما يتم تسجيله.. يوجد بالصالة الآن مائة وعشرون عازفًا يعزفون موسيقى سيمفونية غير تلك الموسيقى التى اتفقنا عليها معه... هل تسمعنى؟» كان **شادى** فى قمة غضبه وكان يريد أن يدخل إلى ستوديو الصوت ويوقف التسجيل، فأخذت أهدئه وقلت له إن ذلك ليس مفيداً لنا لأننا سنسافر... فليدع **جمال عبد الرحيم** يكمل التسجيل كما يشاء، وإذا لم يعجبنا فذلك حديث آخر.

وفى الحقيقة فلقد كانت الموسيقى التى وضعها **جمال عبد الرحيم** رائعة، ولكن لا علاقة لها بالمرة بفيلم «المومياء»، وعندما تلقينا شرائط الموسيقى استمعت إلى علبة، واحدة فقط من بين اثنتى عشرة علبة أى بطول الفيلم، وكانت موسيقى أوركسترالية فخمة لا علاقة لها بما اتفقنا عليه.

كان **شادى** يستشيط غضبًا ولعله لم يتمكن من النوم ليلتها، أما أنا فطبيعتى هادئة، وقد يكون ذلك بسبب تواجدى فى مطبخ الفيلم وإدراكى للطبيعة العصبية للمخرج وواجبى فى العمل على تهدئته قدر ما يمكننى ذلك. وسافرنا... **شادى عبد السلام** **وخليل شوقى** مدير إنتاج الفيلم وعبد العزيز فهمى مدير تصويره وأنا إلى روما وبصحبتنا الفيلم والموسيقى وبدأنا العمل فى ستوديو C. D. S ورتبنا الصورة وشاهدت الفيلم مع **شادى** من أوله إلى آخره فى صالة العرض بدون موسيقى، وكان **شادى** قد دعا المخرج الإيطالى الكبير **روسيللينى** الذى عمل معه من قبل فى سلسلة أفلام الحضارة، وكذلك صديقه المخرج البولندى الكبير **كفاليروفيتش** الذى عمل معه كمدير فنى فى فيلم «فرعون»، بالإضافة إلى حوالى خمسة عشر شخصا من كبار السينمائيين الإيطاليين، وبعد أن شاهدوا الفيلم خرجوا صامتين تمامًا، وفهمت معنى الصمت هذا... وبقيت فى الاستوديو لأرتب أمورى وأعد للعمل.

وفى اليوم التالى حضر **شادى** وأخبرنى بأن الجميع كانوا منبهرين بالفيلم، وأن روسيللينى سيحضر للاستماع إلى الموسيقى التى وضعها **جمال عبد الرحيم** وكان **شادى** قد نقل إلى **روسيللنى** مخاوفه كلها.

وحضر **روسيللينى** واستمع إلى البكرة الأولى وهى البكرة نفسها التى استمعت إليها فى مصر، وبعد أن أنصت للموسيقى قال لنا: «إذا كنتم تريدون هذا النوع من الموسيقى فلتستخدموا موسيقى ڤاجنر أو بيتهوفن نفسها... وكنا قد توقعنا رد فعل **روسيللينى**، وكنا نريد منه أن يجد لنا حلاً... وكان الحل لدى الموسيقى الإيطالى الحائز على جائزة الأوسكار **ماريونا شمبينى** الذى حضر وشاهد الفيلم، بطلب شخصى من **روسيللينى**، ثم دعانا شادى وأنا لزيارته فى الاستوديو الخاص به فى أحد الأحياء الراقية فى روما حيث كان يقطن فى فيللا مجاورة للاستوديو... كان **روسيللينى** قد أصبح مستشاراً للفيلم لدى وصولنا إلى روما وهكذا أحضر لنا **ماريونا شمبينى**.

كان **شادى** يريد أن يطمئن إلى لون الموسيقى التى سيستخدمها، وكنا قد فكرنا فى استخدام آلة تشيللو واحدة، أو الناى من طبقة معينة، أو تقسيمات على آله الهارب... كان ذلك هو ما وجدناه عند **ماريونا شمبينى**.. وجدنا نوتات ممتدة... مى.. رى.. فا.. الخ.. ويضيف إليها نوتات أخرى بنفس الامتداد... وهذا ما رأيناه فى الفيلم... كان يقوم بعمل الميكساج كما يكتب النوت بحيث يضع مجموعة نوتات ممتدة إلى أن يصل إلى التون الذى يعجب **شادى**، وكانت هذه التونات عبارة عن ضيات Loops معينة يحمل كل منها رقما معيناً.

كنا قد أخذنا معنا إلى روما شريط «البشارف» الذى أسمعناه من قبل **لجمال عبد الرحيم** أثناء عملنا فى قياس أطوال موسيقى الفيلم وتحديد مواضعها، وعندما استمع **شمبينى** لهذا الشريط أعجب به كثيراً واستخدمه فى بداية ونهاية الفيلم حيث يدخل هذا «البشرف» ويخرج من نسيج موسيقى الفيلم دون أن يشعر به أحد ولكن تلتقطه الأذن بسبب شرقيته الشديدة.. فى بداية الفيلم أولا، ثم فى نهايته أثناء الجنازة الكبرى للتوابيت الملكية وتشييعها حتى وصولها إلى المركب وإبحارها.

كانت الشرائط لدى **شمبينى** مصنعة حسب الطلب، وكانت صالة الاستوديو المخصصة للعرض مريحة جدا، مجهزة بحيث يمكن الرجوع بالفيلم أو تقديمه بالسرعة التى نريدها.. وأحياناً ما كان **شمبينى** يستمع إلينا ثم يمهلنا لليوم التالى ليعرض علينا ما توصل إليه ثم نبدى ملاحظاتنا، وكثيراً ما كان **شادى** يقتنع بما توصل إليه **شمبينى**، وأحياناً ما كان يطلب شيئا آخر فيتم تنفيذه.. وهكذا حتى أنتهينا من العمل فى الفيلم.

بعد أسبوع من وصولنا إلى إيطاليا وأثناء عملنا فى موسيقى الفيلم، لحق بنا **جمال عبد الرحيم**، وكان على أن التقى به، وألا أخبره بأى شىء عن الموسيقى، وأن أسوف معه فى مواعيد بدء العمل... فلم يكن أحد منا يريد أن يتسبب فى صدمة لمشاعره... وبعد خمسة أو سبعة أيام... وبينما كان **شادى** يشاهد الفصول التى ينتهى منها **شمبينى** بعد تجارب متعددة، كنت أقوم نهاراً مع

واضع المؤثرات الصوتية بتحديد ما هو متزامن مع الأجواء العامة، وليلا أتوجه إلى **شادى** عند **ماريونا شمبينى**، أما فترة الظهيرة فمع **جمال عبد الرحيم** إلى أن قلت له إنه توجد مشاكل فى الفيلم واقترحت عليه أن يسافر إلى مصر على أن نرسل له تلغرافياً عندما نريده، وكانت تلك هى الحجة التى اتفقت عليها مع **خليل شوقى** وبعلم **شادى عبد السلام** بالطبع، وسافر **جمال عبد الرحيم** عائدا إلى مصر وانتهت مشكلة الموسيقى التى قام بتسجيلها، وحتى لحظة العرض لم يعرف **جمال عبد الرحيم** بالاستغناء عن موسيقاه، وغير صحيح أن الفيلم قد تمت عملية الميكساج له مرتين لأن **شادى عبد السلام** لم يكن لينكر شيئا أثناء تسجيله ثم يدعو لتجربته، لقد تم ميكساج واحد فقط للفيلم فى استوديوهات **ماريونا شمبينى**.

وظللت فى روما حتى الانتهاء من عمل مونتاج النيجاتيف وطبع أول نسخة من الفيلم وأقام الفنان **صلاح كامل** مدير الأكاديمية المصرية فى روما وقتها حفلا كبيرا بمناسبة الإنتهاء من الفيلم حضره وزير ثقافة إيطاليا، وبعدها... أخذ الفيلم طريقة إلى مهرجان فينيسيا.

استغرق فيلم **«المومياء»** أثناء وبعد التصوير وفى مرحلة وجودنا فى روما حوالى اثنى عشر شهراً قضينا منها نحو ثلاثة أشهر فى روما حيث قمت بعمل آخر حين جاءنى فيلم من الإمارات العربية عن مدينة زايد، وكان **حسن توفيق** قد أحضر معه هذا الفيلم إلى روما حيث عملنا فيه، ولو لم يكن هذا الفيلم موجوداً لمتنا جوعاً لأن الحكومة المصرية أعطتنا بدل سفر لخمسة عشر أو لعشرين يومًا فقط ولم ترسل أيه نقود بعد ذلك، فلقد قيل فى مصر إننا كنا نتنزه فى روما بينما كنا فى جحيم حقيقى من العمل.

قبل سفرنا إلى روما كنا قد انتهينا من تركيب فيلم **«الفلاح الفصيح»** الذى كان **شادى** قد قام بتصويره فور الانتهاء من تصوير **«المومياء»** مباشرة، بصورة شبه نهائية، وبعد الانتهاء من العمليات النهائية لفيلم **المومياء** فى روما وعودتنا إلى مصر، قمنا بإتمام العمل فى فيلم **«الفلاح الفصيح»** وعمل الميكساج له فى استوديو نحاس، وأذكر أن الموسيقى الأساسية فى الفيلم كانت على آله الهارب. وبعد ذلك عملت مع **شادى عبد السلام** فى فيلم **«أفاق»** الذى يعد أحد قمم **شادى عبد السلام**.

إن فيلم **«أفاق»** قصيدة شعرية فى الثقافة المصرية من الصعوبة بمكان صياغة فيلم آخر على شاكلتها، إنه فيلم لا يتضمن كلمة واحدة ويعتمد كلية على الموسيقى والمؤثرات استطاع فيه **شادى** أن يقدم الثقافة المعاصرة والتراثية المصرية فى حوالى خمسين دقيقة، ولقد أخذ منا هذا الفيلم جهداً كبيراً، وعندما كان **شادى** يغضب كنت أقترح على **رحمة منتصر** التى شاركتنى مونتاج الفيلم، أن تحضره ونعيد ترتيبه كى نريه له. فيبدى ملاحظاته، ونعود مرة أخرى ونعيد ترتيب الفيلم ثم نريه له وهكذا.. كنا نحاول أن نزيل غضبه، ربما من أشياء أخرى غير هذا الفيلم، ولكنها انصبت عليه إلى أن اكتمل العمل به. ولقد استغرق العمل فى فيلم **«آفاق»** أكثر من عام وفى بعض الأحيان يحب هذا الفيلم كثيراً، وفى أحيان أخرى لا يحبه.

**لقد عملت مع شادى** أحلى الأفلام سواء على المستوى الروائى أو التسجيلى، وأمضيت معه ثلاثة أو أربعة أعوام من أجمل سنوات عمرى على مستوى العمل والتبادل الفكرى والإحتكاك الثقافى.. لقد أمضينا وقتا رائعاً، وكان أحياناً ما يغضب منى بسبب عملى فى أفلام أخرى وكنت أقول له دائما: «لقمة العيش عايزة كده». ■

## كمال أبو العلا

*عن حوار أجراه محمد كامل القليوبى مع كمال أبو العلا ضمن الكتاب التذكارى الذى نشره «صندوق التنمية الثقافية» فى مناسبة تكريمه عام ١٩٩٤.



# ليلة حساب السنين

قا ليلة حساب السنين أو **المومياء**، فيلم حظه من اللعنة وفير.

فعلى امتداد سبعين سنة إلاقليلا، هى عمر السينما على أرض الفراعين، لم يحظ فيلم مصرى بمثل ما حظى به ليلة حساب السنين من تقريظ واستحسان فى كل مكان، حتى وصلا إلى الذروة عندما قال ناقد إنجليزى، فى مجال الإطراء له، إن السينما الهندية تنحصر فى أفلام مخرج واحد هو «ساتيا جيت راى»، فى حين أن السينما المصرية تنحصر فى فيلم وحيد هو **«ليلة حساب السنين»**

ومع ذلك فماذا كان جزاء المخرج الراحل **«شادى عبد السلام»** صاحب ذلك الفيلم العظيم، اليتيم؟

باختصار، ودون لف ودوران، كان جزاؤه جزاء سنمار.

فأكبر عقاب لصانع أطياف أن ينجح فيلمه الروائى الأول فنيا وتجاريا، وأن يكون ذلك النجاح سببا فى الحيلولة بينه وبين إبداع فيلم ثان.



يتسلم جائزة من السيد الرئيس .

وفى حالة **شادى عبد السلام**، فقد مرّت الأيام، عاما بعد عام، دون أن تتاح له فرصة إخراج فيلمه الروائى الثانى بعد ليلة حساب السنين، ومداره **إخناتون** الفرعون الملعون، وذلك إلى أن جاءه الموت بالسرطان.

ورحلة عذاب صاحب «ليلة حساب السنين» لها أسباب، يرجع بعضها إلى الفترة السابقة على إخراجه بقليل.

ولعله من المفيد هنا، تناول وقائع تلك الفترة بشىء من التفصيل.

فى تلك الفترة كنت مديرا للرقابة على المصنفات الفنية.

وعقب زلزال الخامس من يونية بأسابيع معدودة، التقيت، لأول مرة، **بشادى عبد السلام**. فى مكتبى بمبنى مصلحة الاستعلامات الملاصق لسينما راديو، والمطل على شارع طلعت حرب أو **سليمان باشا** كما كان يسمى فى سالف الزمان.

وكان سبب اللقاء سيناريو «**ليلة حساب السنين**»، ورغبة صاحبه أن يجاز رقابيا بأسرع ما يمكن، حتى يتمكن من البدء فى تصوير الفيلم، قبل فوات الأوان.

ويبدو لى الآن، وأنا أسترجع وقائع ذلك اللقاء على شاشة الذاكرة، أن **شادى عبد السلام**، كان فى صراع مع الأيام.

فالمخرج الإيطالى «**روبرتو روسيلليني**»، وهو من هو، فى دنيا الفن السابع، لا سيما ما كان من ذلك الفن متصلا أولا بالواقعية الجديدة فى البدايات إثر انتهاء الحرب العالمية الثانية باندحار الفاشية، وثانيا بالتعريف بالحضارات قريبا من النهايات.

**روسيلليني** هذا كان فى القاهرة بدعوة من وزير الثقافة، بغرض الإشراف على إنشاء مركز ثقافى سينمائى، من بين أهم أهدافه صنع أفلام تعرض لتاريخ مصر القديم. بدءاً من فجر الحضارة على ضفاف النيل.

ولولا حماسه الشديد لملخص القصة القائم عليها سيناريو «ليلة حساب السنين»، لما استطاع **شادى عبد السلام** أن يكمّل المشوار.

فهو، أى **روسيلليني** الذى وقف إلى جانبه مؤازراً.

ولكن استمرار بقائه فى مصر ردحا من الزمن يسمح **لشادى عبد السلام** باستكمال فيلمه، أصبح على كفّ الرحمن.

فالصرح الثقافى الذى تم تشييده على مرّ السنين اللاحقة للثالث والعشرين من يولية ١٩٥٢؛ زلزلته هزيمة الخامس من يونية ١٩٦٧ فى ساعات.

وهاهو ذا «**روسيلليني**» بين الأطلال، متهم بالنصب والاحتيال.

ولم يكن أمام «**شادى عبد السلام**» فى مواجهة هذه الأهوال، سوى العمل على استصدار قرار عاجل من الرقابة، يرخص له بالتصوير، وسط تلك الظلمة القائمة، والسواد المخيف.

ومن هنا زيارته المفاجئة لمكتب مدير الرقابة، بغرض إجازة السيناريو فى أسرع وقت، قدر الإمكان.

وليس فى شىء من هذا كله غرابة، ولكن، الغريب هو أن يكلمنى هاتفيا، فور تلك الزيارة، رئيس مجلس إدارة شركة الإنتاج السينمائى التابعة لمؤسسة السينما وقتذاك، وهو الدكتور عبد الرازق حسن، كى يطلب أمرا لم يكن فى الحسبان.. فما هو؟

ألا أوافق على سيناريو ليلة حساب السنين.. لماذا؟

لأنه سيناريو متحذلق، والفيلم المبنى عليه، فيما لو كتب له أن يرى النور، سيكبد الشركة خسائر لا قبل لها بتحملها، خاصة أنها تعانى من ضائقة مالية، لن يكتب لها النجاة منها، إلا بفضل أفلام تحقق نجاحا فى الشباك.

والشىء الذى ليس فيه شك أن «**ليلة حساب السنين**»، لا يدخل فى عداد تلك الأفلام.

وقد يكون من الخير أن يمنع من المنبع أى بدءا من مرحلة الرقابة، حتى تجنّب الشركة خطر الإذعان لأمر الوزير،

الواقع تحت تأثير نفر، لا تعنيه مصلحة الشركة لا فى قليل، ولا فى كثير.

عندئذ ذكرت له أن احتمال فشل الفيلم تجاريا ليس من الموانع الرقابية التى تحول دون إجازة السيناريو.

فالمنع بحكم القانون محصور فى أحد أمرين، لا ثالث لهما:

إما مخالفة المصنف الفنى للنظام العام، وإما مخالفته لحسن الآداب.

والأكيد أن احتمال فشله تجاريا لا يشكل مخالفة لكليهما لا من قريب، ولا من بعيد.

وانتهى الحديث بيننا وديا، أو هكذا تصوّرت، وكم كنت واهما.

فما هى إلا أيام، حتى كان الحديث قد تواصل، لأسمع صوت الدكتور رئيس مجلس الإدارة فى الهاتف، يكرر المطالبة بعدم الموافقة على السيناريو، ويكررها بإلحاح، مستندا، هذه المرّة إلى سبب خطير، متصل بالنظام العام.

إذ قد تبين، وياللهول، أن سيناريو ليلة حساب السنين معادٍ للقومية العربية.

ولأنى وجدت ألا جدوى من التحاور معه فى هذا الاتهام الواضح الافتعال، فقد وعدته خيرا.

وكان خير ما فعلته أن أسرعت بالموافقة على السيناريو، إنقاذا للفيلم مما كان يدبر له فى الخفاء.

يبقى على أن أذكر أن شهادتى سيبسم لها قوم، وسيعبس لها آخرون، وليكن ما يكون!! ■

**مصطفى درويش**



شهادات

# كيف وضع العالم عل أطراف أصابعنا

قد يبدو الحديث عن **شادى عبد السلام** صعبًا ومركبًا إلى حد كبير، فلقد كان **شادى** هو الأكثر تأثيراً على جيلنا من السينمائيين ويندر أن تجد سينمائيًا واحداً من هذا الجيل لم يتأثر **بشادى** بقوة سواء عن طريق مشاهدته لأعمال **شادى** القليلة للغاية أو الاحتكاك المباشر به، وعندما يطلب من واحد من الذين عرفوه أن يكتب شهادته عنه فسيجد نفسه على الأغلب يكتب عن ذاته وهو يتحدث عن **شادى** فمن الصعب وضع حدود فاصلة بين الشخصى والموضوعى عند **شادى**، ودعك من ثرثرة من يتحدثون عن الفن بهذه الطريقة فمن الصعب فصل الاثنين عن بعضهما عند فنان حقيقى، ولقد علمنا **شادى** أول ما علمنا هو أننا نحيا الحضارة المصرية القديمة وأننا امتداد لها وأننا نحملها فى داخلنا، إن «**المومياء**» أو «**الفلاح الفصيح**» أو **جيوش الشمس**» وأفلامه جميعها تحمل هذه الرسالة بقوة، وهو أمر لم يطرحه **شادى** إطلاقًا على المستوى النظرى وإنما على المستوى المعيشى أيضا، فلقد عاش فعلًا بيننا كأحد هؤلاء الفراعنة العظام، ولم يتخل للحظة فى حياته عن هذا الاعتقاد، بل وتعامل مع البشر على هذا الأساس وكانوا تقريبًا ينقسمون بالنسبة له بين حملة للحضارة وآخرين من الهمج، ولم يكن يرى أن هذه الحضارة ترتبط بمستوى طبقى أو معيشى معين وإنما كان قادراً على رؤيتها ببصيرة نافذة فى أرق عادات وتصرفات الفلاحين المصريين على نحو خاص والحرفيين والبناءين المهرة... وكان رهان حياته هو بعث هذه الأشياء والشعور بها بقوة لديهم... وأحب أن تأثير شادى الجامح على أبناء جيلنا هو الذى أدى إلى خلق تيار داخلنا يحمل أفكاره...

ولقد كان هذا الإحساس الجامح لديه بعلاقة البشر بالحضارة هو دافعه الأول للتحول إلى الإخراج السينمائى... ولقد عاش **شادى** كثيراً من عمله كمهندس للمناظر التى برع فيها إلى حد عمله فى السينما العالمية مع عدد من كبار المخرجين مثل **كافيلوروفيتش** فى «فرعون» **وجوزيف مانكويتش** فى «كليوباترا» **وروسيللينى** فى «الحضارة»... وكان لديه إحساس دائم لم يتخل عنه للحظة بأن حركة الممثلين بالطريقة التى تتم بها والموضوعات التى يؤدونها تدنس على نحو ما مناظره



شادى - ١٩٦٣ .

المصرية أو العربية أو حتى المعاصرة فى إطار عمله فى السينما المصرية والعالمية على حد سواء، وبعد أن إتجه للإخراج كان يشكو كثيراً متحسراً على هذه الفترة التى قضاها من حياته يعمل كمهندس لمناظر تم تدنيسها، وكان يرجع إصابته بالصداع النصفى إلى عمله مع مخرجين وأشخاص كهؤلاء، وكانت قطيعته مع هندسة المناظر كمصمم ومنفذ لها نهائية، ولعل فكرة العودة إلى هذا العمل قد خطرت له مرة واحدة عندما طلب منه **مصطفى العقاد** أن يقوم بتصميم مناظر فيلم «**الرسالة**»، وسافر **شادى** بالفعل إلى ليبيا والتقى **بمصطفى العقاد** ولم يعجبه فهمه للسينما ولم ينسجم مع رؤيته للفيلم، وكان يرى أنها غير ذات قيمة، واعتذر عن القيام بذلك رغم الإغراء المادى المعروض فى وقت كنا نعلم جميعاً مدى احتياجه لذلك، وهو أمر كانت تتم معالجته أحياناً إبان فترة القطاع العام فى السينما بإسناد عمل شكلى له وبالتحديد فلقد حدث ذلك مرة واحدة عندما كتب اسمه على عناوين فيلم «فجر الإسلام» كمشرف فنى، ويعلم الجميع أن عمل **شادى عبد السلام** فى هذا الفيلم لا يكاد يذكر تقريباً.

وعندما اتجه **شادى** إلى الإخراج قطع صلته بالعمل كمهندس للمناظر، وكان رأيه الصريح الذى لا أخفى أنه كان يصيبنى بالدهشة وقتها ولعل مبعثها هو هذه الدرجة من الصراحة التى يتضمنها حديثه بأنه يعتقد أن فنان المناظر **صلاح مرعى** قد تجاوزه، وفى تقديرى أن **شادى** لم يكن يطلق هذا الحكم من باب التواضع، وهو أمر لا نعرفه عنه قدر ما نعرف ثقته الكبيرة ليس بأهمية ما يصنعه فحسب وإنما أيضا بضرورته.

ولم يتخل للحظة عن الإحساس بأنه أحد الوجوه البارزة فى السينما العالمية، ولكن هذا الإحساس لم يصبه بأى نوع من التعالى أو الغرور الذى أصاب كثيرين من الذين لم ينالوا أكثر من عشرة بالمائة من مكانته، وعلى نحو ما أعطى جيلنا إحساساً قويا بأننا جزء من السينما العالمية، وأن قائمة أفلامنا الأولى التسجيلية والقصيرة هى جزء من إنجازات السينما العالمية، وبهذه الروح تعاملنا مع العالم دون أن ينتابنا أى إحساس بالدونية، فإذا ما كنا نتعامل مع **شادى عبد السلام** صديقنا قبل أن يكون أستاذنا بهذه الدرجة من البساطة المدهشة، ونخوض معه كل هذه الحوارات الطويلة فى الأدب والفن والتاريخ والحضارة والعمارة على نحو فريد للغاية، فكيف لا نتعامل مع سينما العالم كله، كان **شادى عبد السلام** جواز عبورنا إليها... وخلال هذه الفترة كان يقوم بإلقاء المحاضرات علينا كأساتذة زائرين فى معهد السينما بالقاهرة مخرجين عالميين من أمثال **ألكسندر بتروفيتش وجان مارى درو وسير بازيل رايت** وجميعهم أسماء مهمة وبارزة فى السينما العالمية وفى تاريخ السينما أيضا، وكان نظام حضورهم وتواجدهم بيننا يتيح لنا فرصة كبيرة

للنقاش الشخصى والاحتكاك المباشر بل التسكع والحوار فى أزقة الحسين وأحيانا فى الملاهى الليلية الرخيصة لمشاهدة الرقص الشرقى (هز البطن) والجلوس إلى شاطئ النيل، وكثيراً ماكانوا يحدثوننا عن **شادى** بل إن **بازيل رايت** هو الذى أخبرنا بحصول شادى على جائزة **جورج سادول** بعد أن علم بها مباشرة أثناء وجوده فى القاهرة وقبل ان تنشرها الصحف المصرية.

ومن جهة أخرى كان نادى القاهرة للسينما يستضيف المخرجين **كرستوف زانوسى وبيترفون باج** وغيرهما ويستضيف من نقاد والعالم **جان لوى بورى وكلود ميشيل كلونى**... ولا أعرف من استضاف **جى أنيبل** وكذلك المخرجين **هارك بوم وجيسندورفر**....

وعلى نحو كان العالم على أطراف أصابعنا وكان جواز مرورنا إليه هو معرفتنا **بشادى**، وفيما بعد **بيوسف شاهين** الذى بدأت انطلاقته الكبرى إلى سينما العالم بعد فيلم «**العصفور**».

وعلى نحو خاص أعطى **شادى** للسينما المصرية شرعية الوجود كمنجز ثقافى وحضارى على خارطة السينما العالمية....

وعلى نحو ما تحول المكان الذى يجلس فيه **شادى** فى شمس الشتاء فى شرفة مكتبه باستوديو النيل إلى ما يكاد أن يكون مزاراً سياحياً حيث يصعب على أى مهتم بالسينما أو الثقافة فى أرجاء العالم الأربعة أن يحضر إلى مصر دون أن يلتقى **بشادى**، وعندما كنا نمر بشارع جمال الدين الأفغانى متجهين إلى معهد السينما كنا نمر بالبوابة الرئيسية لأستوديو النيل قبل أن يتم إغلاقها وتفتح بوابة رئيسية جديدة لمدينة السينما ولأستوديو النيل، فنلمح **شادى** جالساً فى شرفة مكتبه فينتابنا إحساس داخلى عميق بالاطمئنان على وضع السينما فى مصر... ولم نشعر بمدى الأمان الداخلى الذى كنا نتمتع به إلا عندما ترك **شادى** مركز الفيلم التجريبى... وبدأت عمليات التسويق والمماطلة فى تنفيذ فيلم **إخناتون** الذى لم يكن حلم **شادى عبد السلام** فحسب ولكنه كان أكبر أحلام السينما المصرية، وسارت الأمور فى اتجاه هابط على نحو مخيف وتلاشت الأحلام القديمة ولم يعد العالم كما كان سابقاً على امتداد أطراف أصابعنا...

كنت أعد لرسالة الدكتوراه فى موسكو عندما علمت بمرض **شادى** وبدا الأمر كأنه دعابة سمجة غير قابلة للتصديق فالفراعنة لا يمرضون ولا يموتون، وما برديات الطب إلا نصائح للأجيال القادمة... وعندما التقيت بالمخرج البولندى الكبير **كريستوف زانوسى** فى مهرجان موسكو عام ١٩٨٥ وذكرته بلقائنا القديم بالقاهرة بادر فى بالسؤال عن **شادى** وعندما علم بنبأ مرضه منى أصابه غم كبير، وطلب منى أن أحمل **لشادى** رسالة مفادها أنه قد حضر إلى مصر مرتين من قبل دون أن يتاح له زيارة الأقصر وأنه سيحضر فوراً وفى أى وقت يحدده **شادى** ليرى الأقصر بعينيه، وحملت الرسالة إلى **شادى** وقد فرح بها كثيراً كان **شادى** دائما يحمل لأصدقائه من السينمائيين فى مختلف أنحاء العالم إعزازاً خاصاً، وكان يعتقد وهو اعتقاد صحيح فى رأيى، أنهم قد دعموا موقفه كثيراً داخل وطنه، ومن المؤكد ان كتابات نقاد فى وزن **ديفيد روبنسون وجون راسل تيلور** وغيرهما قد دعمت موقفه كثيراً فى مواجهة حملات بربرية شرسة أرادت أن تصيب أفلامه فى الداخل...

كانت الأمور تتدهور على نحو مريع فى مجالى الفن والثقافة، وصاحب ذلك على نحو ما تدهور عام فى صحة **شادى**... ولا أعرف لماذا ارتبط المناخ الفنى والثقافى العام لدى بالتعثرات التى انتابت تمويل «**إخناتون**» بل ويتدهور صحة **شادى** نفسها.... كان شادى يصر على أن يكون التمويل مصرياً وكان قد رفض من قبل تمويلا أمريكيًا لإنتاج الفيلم لأنهم رغبوا فى أن يصوروا **إخناتون** باعتباره أفريقيًا أسود، وقد اعتبر **شادى** ذلك بمثابة مؤامرة صهيونية على الحضارة المصرية وقد تحريت عن الموضوع بناء على طلبه وعرفت أن العرض الأمريكى بالتمويل فى إطار إنتاج الأفلام السوداء للأفارقة الأمريكان، وأخبرت **شادى** بذلك فضحك وهو يهز كتفيه ساخراً ليكن ما يكون ولكن **إخناتون** لن يصبح زنجيًا بحال من الأحوال»، ورفض **شادى** أيضا عرض تمويل من العراق فلقد أحس بأن الأمر محاولة لتصوير النظام العراقى باعتباره راعى الثقافة العربية، ومن ناحية أخرى فلقد رفض التمويل الفرنسى كإنتاج مشترك بمواصفات خاصة.... وقبل وفاته بفترة قصيرة حضرت الناقدة السينمائية ماجدة واصف وهى تحمل عرضاً فرنسياً بتمويل الفيلم تماماً كما يريده **شادى** بالضبط وبدون أية شروط من جانبهم ولقد سر **شادى** لذلك ولكن كان ينتابه إحساس قوى بأن **المومياء** هو فيلمه الأول والأخير......

كنت من أول الذين تم إبلاغهم بخبر الوفاة ولقد قضيت أحد أتعس ليالى حياتى وكنت أرفض تصديق الناقد السينمائى **سمير فريد** كى أبلغه الخبر ولا أدرى لماذا استرحت عندما ردت على السيدة الفاضلة زوجته وأخبرتنى بأن سمير فريد فى الحمام، فطلبت منها أن تخبره بالنبأ الفاجع وطلبت منى أن أنتظر قليلا ثم عادت لتخبرنى بأن سمير يبكى فى

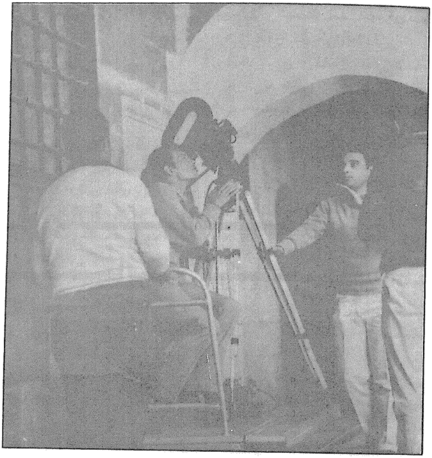
الحمام وسيتصل بى فيما بعد، وبالفعل اتصل بى كى نلتقى فوراً وجلسنا فى نقابة الصحفيين كنت على نحو ما أشعر بقدر شديد من الغضب بجانب الحزن العميق، وكان مبعث غضبى أننا جميعًا وعلى نحو أو آخر قد تواطأنا على مؤامرة الصمت تجاه «إخناتون»، وكان سمير فريد يرى أن **شادى** قد قام بصنع «**إخناتون**» واستمتع بعمله تمامًا، لقد عاش عملية الخلق كاملة وأنه يشبه جياكومتى على نحو ما عندما كان يصنع تماثيله الصغيرة ثم يظل يصغرها حتى تتلاشى، وهكذا فعل **شادى**.. لقد صنع أفلامه ولكنه لم يتركها لنا... لقد عاشها جميعها ولكننا نحن والعالم الذين خسرناها.... وقد يكون ذلك صحيحًا ولكننا عن طريق **شادى** قد اكتسبنا أيضا كثيرا فى مكوناتنا وثقافتنا وتراثنا، والأهم من ذلك وعينا بذلك كله... إن **شادى** الآن أكثر حياة داخلنا. ■

**محمد كامل القليوبى**



# على بداية الطريق

قد بدأ تعارفى على الأستاذ **شادى عبدالسلام** من خلال تلمذتى له بالمعهد العالى للسينما، وللحقيقة فأنا متخصص فى الصورة، وهو يقوم بتدريس الديكور، ولكن بعد انتهائى من دراستى وعملى بالمركز القومى للأفلام التسجيلية أتاح لى السفر فى بعثة تدريبية لجمهورية بولندا فرصة التعرف عليه فكانت تسبقنى سمعة الفنان الكبير فى خلال عمله بالفيلم البولندى الكبير «فرعون»، وكان إحساسهم نحو ذلك الفنان المصرى أنه يجب على أن أفخر به وبفنه العظيم، وهذا الفيلم لم يعرض فى مصر فى ذلك الحين، فكان دافعا لى أن أقابل المخرج وأن أسعى لمشاهدة الفيلم، وللحقيقة قد تكون سمعته الفنية مهدت لى الطريق أن أكسب ثقة العاملين وإعطائى الفرصة للعمل معهم، وحينما عدت للقاهرة مرة أخرى كان همى الأول الالتقاء بالفنان الكبير ونقل تحيات أصدقائه الفنانين البولنديين، وكانت بداياتى مع المركز القومى للأفلام التسجيلية مشجعة للفنان الكبير فى التعامل معى، وحينما طلبت العمل لمركز الفيلم التجريبى رحب بى وكان ذلك دافعا لى ومحاولا لتحقيق بعض الطموحات التى كنت أحلم بها سواء من خلال تدريبى فى البعثة أو من خلال الأعمال التى قمت بعمل شريط صوت لها فى فترة تولى الأستاذ الفنان **حسن فؤاد** إدارة المركز، وللحقيقة كان الفنان الكبير **شادى عبدالسلام** يسمح بقدر كبير من الاهتمام بكافة العناصر الفنية للصوت وإعطاء كافة الإمكانيات لمن يريد أو لمن يرى فيه بادرة أمل فى عمل فنى جيد فكان لا يبخل على أى فرد من مجموعة العاملين بمركز الفيلم التجريبى من أى كتاب أو دورية أو شريط كاسيت أو اسطوانة حيث إنه كانت إمكانياتنا فى ذلك الوقت لا تسمح باقتنائها فكان متاحاً لنا الاطلاع والاستماع وبالتالى النقاش ثم إسقاط ذلك كله فى الأعمال الفنية التى نقوم بعملها، وكان ذلك لا ينعكس فقط على الأعمال الخاصة بمركز الفيلم التجريبى ولكن ذلك كان ينعكس على كافة الأعمال الأخرى، أيضا كان يتحفنا سواء بعد عودته من سفرياته بهدايا ليست تقليدية ولكن يمكن أن تكون كتابا فى السينما سواء أكان صناعة بالنسبة إلى وخاصة صناعة الصورة أو شرائط كاسيت أو أسطوانات مؤثرات خاصة بالأفلام وخاصة أنه أحس فى شخصى



اثناء تصوير آفاق ـ ١٩٧٠ .

مـدى اهتمـامى باسـتـخـدام المؤثرات الصوتية وتفصيلاتها وتأثيراتها فيما لو استحدثت ووظفت بشكل درامى سواء فى الفيلم التسجيلى أو الفيلم الروائى، وللحقيقة فقد ساعدنى كثيرا فى الاطلاع والنقاش على تحليل أصـوات الأفـلام وذلك فى الأفلام التى لم أشترك فيها معه قبل العمل مع إدارته أو مدى النقاش الصوتى من خـلال أفـلامه هو أو أفلام الزمـلاء العـاملين مـعنا، قـد نـختلف ولكن مع النقاش يكون هناك وضـوح أكـثر ورؤية أفضل وإذا كانت الصورة إحدى عناصر العمل الفنى السينمائى فالنقاش هنا ليس بمعـزل عن المونتـاج أو الإخـراج أو العناصر السينمائية كافة وبالتالى تتسع الفائدة التى تعود على الإنسان ومـدى انعكاس ذلك على عمله.

وإذا كان ذلك يحدث من خلال العمل معه وملازمته فترات طويلة فما بالك لو سافرت معه؟ وقد أتيح لى السفر معه داخل مـصـر اكـثـر من مـرة سواء أثناء العـمل أو بعـده وطبـعـا تخـيل لو كنت سافـرت مـعـه إلى الخارج كم ستكون الفائدة سافرت معه إلى الأقصر أكثر من مرة وكذلك الإسكندرية وإدفو هذا غير القاهرة والمناطق المحيطة بها. وعليك أن تكتشف القصور الشخصى لعدم المعرفة لأشياء كثيرة قد لا تثير اهتمامى سواء لعدم اطلاعى الكافى أو لزيادة اهتمامى بعملى ولكن حبى للمعـرفـة وحبى لتوصيل تلك المعرفة للآخرين جعلنى أستفيد منه كثيرا فى شرحه للأشياء بشكل عام حياتية كانت أو تاريخية أو معمارية أو جمـالية ثم يوجهك إلى الكتب التى كتبت عن هذا الأثر كأنه موسوعة عليك الاستفادة منها وعليك تنميتها بالمصاحبة ثم العودة إلى القراءة والتحقق أو لمزيد من المعلومـات. كـانت الجلسات مـعـه جلسـات نقـاش وتحليل فى أطروحـات يطرحها أو عمل فنى قابل للنقاش أيضا.

كـان من الممكن أن نمكث فى إحـدى المقابر الفرعونية يوما كاملا لتوضيح جوانبها والرسومات التى على الجدران. قد يصيبنى بعض الملل وذلك قد يكون راجعا لعدم قدرتى على الحوار فى تلك الجزئية ولقصور لعدم اطلاعى بشكل كـافٍ ولكن يكفى ذلك القـــدر من الاستيعاب لكم الموضوع.

استفدت كثيرا من خلال تجاربى معه ومع زملائى الفنانين الذين تعاملوا مع مركز الفيلم التجريبى خاصة والباقين عامة لأنه كان يسعى لكل جديد ويسعد بكل محاولة خاصة عند نجاح العمل. فحين نتعامل مع مثل هذه النوعية من البشر التى تسمح لك بقدر كـبيـر من الحرية فى التعبير وأنت فى بدء حياتك الفنية، أعتقد أن ذلك يكون عاملا كبيراً لتكوين الشخصية الفنية وتنميتها بشكل واعٍ وحساس.

لقد قدم أفلاما لها شكل ومفهوم جديد بالنسبة للسينما المصرية مع مراعاة الدقة فى كـافـة العناصـر الفنية سـواء أكـانت الحـفـاظ على القدرة الزمنية فى كـافـة عناصرها بخلاف مـا تشاهده اليوم، ولذلك تظل مجموعة أفلام مركز الفيلم التجريبى وثيقة عالية التقنية الفنية فى كافة عناصرها اعتمدت على شباب تلك الفترة التى ميزتها عن بقية الأعمال السينمائية. وتلك كـانت أهداف الراحل شادى عبدالسلام حتى يتصدوا للتلوث الذى كان يتنبأ به.

تلك بعض الخواطر، أرجو أن أكون قد وفيتها حقها أمانة للفترة التى سعدت فيها بملازمته، والتى وضعتنى على بداية الطريق.■

**مجدى كامل**



شهادات

# حكايات منقوشة على حائط القلب



مشهد من المومياء

التقيت به أول مرة في نهاية الخمسينيات أثناء العمل في فيلم «الناصر صلاح الدين» اخراج **يوسف شاهين** - وكان **شادى** هو مصمم الملابس وكنت أتابع تصميماته الملونة على الورق لشخصيات الفيلم فوجدتها تعطى روح العصر وكأنه قد عاش وجوه هذه الشخصيات - كانت تعبر عما بداخلها رغم صمتها.

● كان يتم أيضا بالماكياج - شكل الشعر والذقن والشارب بالنسبة للرجال وشكل الشعر بالنسبة للنساء وتفاصيل الشخصيات كافة.

● تنبهت لقيمة الأزياء دراميا ولجمالياتها - **أول درس هذا الذى تعلمته من شادى.**

● **فيلم صلاح الدين** - استغرق تصويره قرابة عامين - هنا توطدت أواصر الصداقة والمحبة بيننا - أحسست لأننى أمام شاب ممتلئ بالكبرياء والمعرفة - ومن خلاله تعمقت علاقاتى بالفنون على مر العصور بالفنون الحديثة وبالعمارة والموسيقى وازدادت اهتماماتى بمعرفة التاريخ.

- والتقينا شخصيتى وشخصيته فى أمر غريب وهو حبنا لمتابعة الأعمال الفنية الراقية ومناقشاتنا لها والاستمتاع بها بالدرجة نفسها التى نتابع بها الأعمال الرديئة الهابطة - كنا نتابعها بشغف من أجل الضحك والسخرية وتدريب ذكائنا على القفشات السريعة والتلاعب بالألفاظ.

● **شادى** عندما يكتشف فى قراءاته فى النصوص القديمة نصوصًا تدل على رقى الحضارة المصرية وسبقها كنا نقرؤها ونستمتع بها - فى الوقت نفسه - ولأنه كان يبحث فى كل شىء ويجمع كل شىء فقد كانت تستهويه متابعة الأغانى الهابطة التى ظهرت والسخرية منها ومن كلماتها وألحانها - عندما يبدأ فى الحديث عنها - تشعر لأول وهلة وكأنه يتحدث عن قمة من قمم التأليف الموسيقى أو الغناء ثم يتصاعد تهكمه.

● أحتفظ ببعض الرسائل التى كان يرسلها لى هو ومجموعته لما بها من

سخرية فيستعمل النصوص القديمة ويخلطها بالعنوان - بشارع فؤاد - «المسكين الفقير سابقا - يقصد «الملك فؤاد» - أو كان يكتب رسالته على أوراق الشركة الرسمية وخاتم الشركة - فى نهاية الرسالة نص من أناشيد إخناتون - كانت رسائله مزينة بأزهار اللوتس والبردى والعصافير.

كان يضع اسمها على أول الرسالة داخل خرطوش ملكى مسبوقا بألقابى الملكية ـ فكان يرانى الملكة «تى» ربة المعبد وحاكمة التيجان .

● وأتذكر - ونحن نصور فيلم «الخطايا» أن **عبدالحليم حافظ** كان من أشد المعجبين **بشادى** وكان يهمه أن يستشير **شادى** فى ملابسه وكان يرتاح لوجوده كمهندس ديكور للفيلم ويشعر بالاطمئنان لأن المكان الذى يمثل فيه دوره - فى أيد أمينة ومع فنان موهوب.

● كان **شادى** عالما فى مجاله ومخلصا فى عمله وكان **عبدالحليم حافظ** يعرف ذلك ويقدره.

● حول **شادى** كانت مجموعة من الشباب من مختلف الاتجاهات - من معهد السينما وكلية الفنون ومن الجامعات وكان يستقبلهم فى مكتبه - الأحاديث كانت تدور حول مصر وحضارتها وتاريخها وحول الأدب والسينما وكل ما يتعلق بشئون الحياة - **شادى** كان يشعر أن من واجبه أن يعطى بغير حدود ويشعر بنوع من المسئولية نحو تنوير هؤلاء الشباب. كان طويل البال لا يسخر من شخص أو يحرجه بل يصحح ويوجه فى صبر المعلم والأب.

● كان مهموما ومهتما بالصعيد مؤمنا بجذوره الحضارية فهى المنبع والأصل - بعيد صعيد مصر دائما عن المؤثرات الخارجية وهو الذى يحتفظ بتراث الماضى - وكان للصعيد تأثير على سلوكه وأخلاقه وتعامله وفهمه لكثير من الأمور.

المرأة عند **شادى** - لها قدسية - مقدسة - لها احترام كبير فهى الأم التى تربى وتعلم - **هى** صاحبة السلطة.

كان **شادى** يكرس نفسه للعمل - إذا كان يكتب فيلما فإن هذا الفيلم يستحوذ على تفكيره ووقته يستغرقه تماما وتتحول حياته ما بين البحث لهذا الفيلم أو النقاش حوله مع كل معارفه وأصدقائه وليس عنده إجازة وإذا فكر فى إجازة فى الصيف مثلا - يقضيها فى الصعيد تحت درجة حرارة فوق الأربعين - لدراسة أماكن التصوير أو لدراسات أخرى - أنا أعرف أنه يقوم بدراسة على العمارة والفنون بجميع صورها المتوارثة من حلى ورسوم ومخطوطات والصناعات اليدوية والزينة ودراسة حول منطقه إدفو ليثبت أصولها المصرية القديمة.

● كان **شادى** بالنسبة لى كالتوءم - فالتوءم كل منهما يشعر بالآخر ويحسى أحاسيسه - توءما فكرا وروحا فى رحم الفن - كان اللقاء دائما روحيا وفكريا أما معاملته فقد كانت تفيض رقة وعذوبة وحنانا وتدليلا - كانت هذه المعاملة تسعدنى.

كان **شادى** مثل أمير شديد الوسامة والأناقة. بداخله شعلة لم تنطفئ أبدا - كانت هذه الشعلة هى التى تحركه، وكان مهتما بمظهره وكان تعامله مع الآخرين لا يقل نبلا عن مظهره - كان كل منا يتعامل مع الآخر كمعنى، كروح، كرمز - كنت أراه رمزا لكل ذلك.

● يجيد **شادى** أكثر من لغة إلا أنه كان مصريا - صميمًا ابن بلد يحب المقاهى البلدية - يعشق الأحياء الشعبية فلم تدفعه ثقافته الغربية إلى الاغتراب بل إلى الاقتراب من الشخصية المصرية وحضارتها.

● أن تعيش غنيا دون أن تمتلك الأموال- كان هذا ما أخذته عن **شادى** - الغنى يكمن فى القيمة وليس فى المادة - هذا ما أراده **شادى** بمعنى أن تعيش فى بيت جميل وأنيق دون البهرجة التى تكلف الأموال فما أكثر البيوت التى تحتوى على أثاث غالى الثمن ولكنه قبيح - عرفت ذلك.

وكان تأثيث منزلى بداية لهذه الرموز.

● قليلة هى تلك الأفلام التى كان **شادى** يرى أنها تناسبنى ففى دورى فى **المومياء** قمت بدور زينة التى يستخدمها مراد للتأثير على «**ونيس**» وريث العائلة، كان مراد يتاجر بالجنس وكنوز الأجداد ورغم أن زينة كانت تابعة لمراد ولكنها أحبت **ونيس** وأثرت عليه - فكان **ونيس** لا يعرف الحقيقة وبأن أهله ينهشون القبور - فأعادت إليه ثقته بوطنه وبدأ يفكر ويعيد النظر تجاه مسئوليته لحماية التراث وأن القيمة المادية لا تساوى التفريط فى حضارة الأجداد. أما الدور الثانى فكان دور الملكة **تى** فى فيلم **إخناتون** تلك الشخصية القوية الشديدة الذكاء صاحبة البصيرة التى تحرك الأحداث وتستشف بذكائها الأخطار القادمة.

● كان لدى **شادى** مشروع آخر عن فيلم روائى عن ثلاثة أجيال - كان دورى صحفية - زوجها يعمل فى الخارج ولأنه فضل ذلك فى فترة ما - أذهب أنا لتسليم جثته من المطار - هذه الشخصية تبحث فى العلاقات بين الأجيال الثلاثة فى هذه الفترة هذا هو الهم الرئيسى لهذه الشخصية.

● **شادى** كان مؤمنا بأننى أستطيع أن أعبر عن هذه الشخصيات، وكان اهتمامه بالسينما وعمله يتخطى مجال الحرفة الى التجريب والبحث بهدف

الوصول الى سينما مصرية - شخوصها مصرية وإيقاعها مصرى وشكلها وبصمتها مصريان فكانت حياته بحثا متصلا وكان يشركنى دائما عندما يصل إلى فكرة ما أو يأس ما. وعندما يكتب مشهدا ما - إذا سمح الوقت بالزيارة فكان يحكى ما توصل إليه من استخلاصات ونتائج أو خلال محادثات تليفونية طويلة.

والمتأمل لشخصية **شادى** سيدهش من هذه القدرة الهائلة على الاحتمال والصبر.

فقد ظل **شادى** يعمل سنوات على إقناع المسئولين عن السينما فى القطاع العام لإنتاج فيلمه **المومياء**، والمؤسف أن مؤسسة السينما كانت تتعامل مع الفن بمنطق القطاع الخاص. كانت تبحث عن الربح والتوزيع التجارى ونجوم الشباك بينما كان المفروض أن يكون دورها الرئيسى إنتاج الأفلام ذات القيمة العالية بعيدا عن التفكير فيما يفكر فيه القطاع الخاص.

"ولم يكن لى دور فى ذلك الوقت فى الفيلم - فقد كنت أعيش مرحلة الإعداد والتحضير بحكم صداقتى **لشادى**.

● ومن هنا قررت دخول الميدان... وقبلت الظهور فى الفيلم لمدة أربع دقائق ونصف وتنازلت عن أجرى ونجحت المحاولة وخرج **«المومياء»** إلى النور.

كان الفيلم صدمة بكل المعايير - واستقبله النقاد أسوأ استقبال وتحولنا إلى مادة للسخرية والتهكم الجارحين... نادية لطفى تتكلم «الهيروغليفية»، وظلوا على موقفهم حتى فوجئوا بجائزة - **«سادول»** الفرنسية تمنح لفيلم **«المومياء»** وانهالت المقالات، وهكذا تنبه النقاد لأهمية الفيلم وراجعوا أنفسهم ووجهة نظرهم - وهكذا بفيلم واحد أصبح **شادى** أشهر مخرجى السينما المصريين،

وانهالت العروض على **شادى** لإخراج أفلام جديدة ولكنهم كانوا مخطئين لأن **شادى** ليس مخرجا عاديا... ولا يسعى للعمل بالشكل المتعارف عليه ولكنه صاحب رسالة يسعى لتوصيلها بنفس الثبات ونفس الثقة.

وتتجلى وطنية شادى يوم ٦ أكتوبر ويقدم فيلمه الكبير وهو فيلم تسجيلى **«جيوش الشمس»**، وكأنه أراد أن يقول هؤلاء الأبطال أنا أعرفهم وأعرف من أين جاءوا ومن هم آباؤهم وأجدادهم، إنهم أبناء مصر التى يعرفها **شادى**.. لذلك جاء الفيلم وثيقة نادرة على عبقرية المصرى وإصراره.

عاش **شادى** فنانا ومعلما وعاشقا لبلاده مدافعا عن حضارتها ومقدسا لتاريخها. ■

**نادية لطفى**



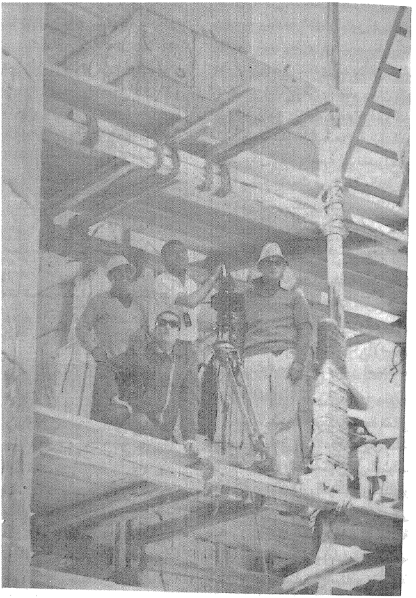
شهادات

# يوم أن تحصى السنين

فى يوم حار من أيام شهر يونيو عام ١٩٦٦ فى صحراء الهرم فى موقع تصوير فيلم **المتمردون** للمخرج «توفيق صالح»، وحيث كنت أعمل مساعدا للإخراج أنا وثلاثة من الزملاء حديثى التخرج مثلى وهم المخرج **نادر جلال**، **«وسمير عوف»**، و **«عاطف البكرى»**، فى هذا الفيلم مقدر لى ان ألتقى بالفنان **«شادى عبد السلام»**، أول لقاء خاص بعيداً عن جدران المعهد العالى للسينما الذى تخرجت فيه قبل عام آنئذ. فمعرفتى بشادى عبدالسلام قبلها لم تتعد حدود المعرفة العامة به كمصمم مناظر وأزياء وأستاذ بقسم هندسة المناظر بالمعهد الذى كنت أدرس فيه.

ولكن معرفتى الحقيقة وعلاقتى الحميمة به بدأت منذ ذلك اليوم فى صيف ١٩٦٦.

حيث زار **شادى** موقع التصوير بصحبة زميل الدراسة الممثل **أحمد**



أثناء تصوير المومياء .

مرعى شقيق الفنان مهندس المناظر صلاح مرعى وتلميذ شادى عبدالسلام المحبب. والذى كان يعمل مهندساً لمناظر فيلم «المتمردون» وكان هو أيضا حديث التخرج من المعهد ١٩٦٣ والذى صار صديق عمر شادى فيما بعد، كما صار بفضل ما اكتسبه من أستاذه «شادى عبدالسلام» من ثقافة ومعرفة وخبرة أحد أهم فنانى تصميم المناظر السينمائية فى مصر الذين يعدون على أصابع اليدين إن لم يكن أهمهم على الإطلاق.

ولقد جاء شادى إلى موقع التصوير لزيارة تلميذه والاطمئنان على سير عمله فى الفيلم وكذلك لزيارة مخرج الفيلم توفيق صالح الذى كان زميلا له فى المدرسة [كلية فيكتوريا بالإسكندرية] وهى المدرسة نفسها التى تخرج فيها المخرج يوسف شاهين والفنان عمر الشريف والفنان أحمد رمزى [والجدير بالذكر ان شادى عبدالسلام قد أعار أثاث مكتبه الخاص لكى يستخدم فى فرش أحد ديكورات الفيلم [مبنى ادارة المصحة] بناءً على رجاء المخرج توفيق صالح والفنان صلاح مرعى - علماً بأن شادى عبدالسلام كان من أولئك الناس الذين يعتزون بمقتنياتهم ويحافظون عليها بحرص شديد، فهو كان شديد التقدير لكل ما يمتلك ليس بخلا وإنما إعجابا، بما فى ذلك أصدقاؤه المقربون. فكان هذا يعكس جزءاً من نرجسية الفنان الشديدة فى شادى عبدالسلام إلا إنه كان سخياً كريما مع أصدقائه المقربين وخاصة من تلاميذه، يقدم لهم العون ليس فقط المعنوى والأدبى ولكن المادى ايضًا - لمن كان منهم فى عوز أو حاجة - فهو كان نموذجًا للفنان الذى ينتمى إلى «الإيليت» الذى يؤمن برسالته ليس فقط بصفته فنانا ولكن كأستاذ ومعلم وكإنسان.

وعودة إلى الحديث عن لقائى الأول الخاص بشادى عبدالسلام فى موقع تصوير فيلم المتمردون أذكر أن الفنان صلاح مرعى قدمنى له هو والفنان الممثل أحمد مرعى. وقبل أن ينتهى اللقاء طلب منى شادى عبدالسلام أن نلتقى مرة أخرى لكى يطلعنى على موضوع خاص بمشروع فيلم سيقوم بإخراجه وأخبرنى أنه سمع عنى من صلاح مرعى وأحمد مرعى وعرف أننى تخرجت فى نفس المدرسة التى تخرج فيها [كلية فيكتوريا] فأجبته بأن هذا صحيح ولكن تخرجت فى القاهرة وليس الاسكندرية فرد بأن المهم أن كلينا «Old Victorians» [فيكتوريان قديمان] حسب التعبير الذى كان يطلق على خريجى هذه المدرسة. ثم أضاف إنه عرف أيضاً أننا جيران نسكن الحى نفسه [الزمالك] وطلب منى رقم تليفونى وأعطانى رقم تليفون منزله ومكتبه. وانتهى اللقاء على وعد بأن أتصل به فى أقرب وقت.

وفعلا اتصلت به كما وعدته، واتفقنا على أن نلتقى فى منزله بشارع المنتزه بالزمالك فى الساعة السادسة مساءً يوم جمعة. وتوجهت إليه حسب الميعاد المحدد واستقبلنى فى شقته التى كان يسكن فيها مع أسرته [أبواه وإخوته]. وهى شقة أنيقة تتميز بالذوق الرفيع. وتبادلنا فى هذا اللقاء الحديث فى

موضوعات شتى كانت بمثابة موضوعات للتعارف عن قرب أكثر. ثم فاتحنى فى أنه يريدنى أن أتعاون معه فى مشروع فيلم قرر أن يؤلفه وأن يخرجه ليكون فيلمه الأول كمخرج. وأفهمنى بأنه قرر أن يتحول من مهندس للمناظر ومصمم للأزياء فى السينما إلى مخرج، لأن ذلك كان هدفه الحقيقى وأنه كان قد قرر أن يعمل فى السينما بعد تخرجه فى كلية الفنون الجميلة فى القاهرة فى قسم العمارة. وأفصح لى أنه عمل مساعدا للإخراج مع الأستاذ **صلاح أبوسيف** فى أفلام: «الفتوة» و «الوسادة الخالية» و «الطريق المسدود» و «أنا حرة». ومع **حلمى حليم** رحمه الله فى فيلم «حكاية حب» ومع **هنرى بركات** فى فيلم «ارحم حبى».

وأن المرحوم **حلمى حليم** كان أول من قدمه كمصمم مناظر فى السينما وذلك عندما أوكل إليه تصميم وديكور أغنية «**حبك نار**» فى فيلم «**حكاية حب**». كما أفصح لى بأن أول علاقة له بتصميم الأزياء كانت بدلة رقص صممها للفنانة الراقصة **تحية كاريوكا**. وهو شاب صغير [عقب تخرجه فى كلية الفنون الجميلة]. وأخبرنى أنه بعد ذلك عمل فى فيلم «**وإسلاماه**». وكذلك فى فيلم «**كليوباترا**» الأمريكى وفيلم «**فرعون**» البولندى من إخراج «**كافاليروفتش**» كمستشار للأزياء والمناظر [الديكور والإكسسوار]. ثم ديكور وملابس فيلم **صلاح الدين**. وأضاف أنه أثناء عمله فى فيلم «**فرعون**» الذى تم تصويره ما بين بولندا وصحراء أوزبكستان بالإتحاد السوفيتى، خطرت له فكرة فيلم سينمائى وألحت عليه هذه الفكرة وأنه بالفعل كتب لها ملخصاً من بضع صفحات باللغة الإنجليزية ويود أن يقرأها على تمهيداً لكتابتها كسيناريو يقوم هو بإخراجه وينوى عرضه على الشركة العالمية للإنتاج المشترك التابعة لمؤسسة السينما المصرية آنذاك [كوبرو فيلم]. وبعد أن شربنا الشاى معا فى حجرة السفرة مع تورتة بالشيكولاتة ورفع السفرجى السفرة أحضر **شادى** أوراقه فى حجرة السفرة [فمكتبه كان فى حجرة نومه] وقرأ على الملخص. وكان عنوان قصة الفيلم آنذاك «ونيس»، وهو اسم بطل الفيلم الذى سمى بعد ذلك «**المومياء**». أو «**ليلة أن تحصى السنين**».

وعندما أنهى قراءته سألنى عن انطباعى فأجبته بأن هذا الفيلم بناءً على ما سمعت سيكون حسب تصورى فيلما له خصوصيته التى تميزه عن المألوف فى السينما المصرية. وأن شخصية البطل تذكرنى بـ «هاملت» فى بعض جوانبها، ولم يعترض **شادى**. والانطباع الذى مازال عالقا بذاكرتى حتى الآن هو أن الملخص الذى قرأه على **شادى** صيغ بلغة إنجليزية رفيعة وكان أشبه ما يكون بمونولوج داخلى طويل ومتدفق «ونيس». ثم سألنى عن الخط الفرعى فى القصة وهو قصة الحب بين «**ونيس**» وابنة عمه «صافية» وما إذا كانت تقليدية؟ فأجبته وقتها بأنها بالطبع مألوفة. وشعرت من سؤاله أنها تقلقه. ثم قال لى إنه أوجدها فقط من أجل العرض والتوزيع لتسهيل إنتاج الفيلم لأن وجود دور نسائى ربما يجعل فرصة إنتاج فيلم من هذه النوعية أيسر وأكثر إمكانا. ولم يحسم أمر هذه الشخصية إلا فيما بعد فى النسخة الأخيرة من السيناريو الذى تم إخراجه حيث قام بحذف هذه الشخصية بناء على ملاحظات «**روبرتو روسيلليني**» المخرج الإيطالى العالمى الذى قرأ السيناريو فى عام ١٩٦٧ وهو موضوع سوف نتعرض له فى حينه.

وانتهى لقاؤنا الأول ثم تكررت اللقاءات بيننا بين مكتبه فى شارع ٢٦ يوليو ومنزله ومقهى شعبى فى طريق صلاح سالم فى مواجهة القلعة عند سفح الجبل [وهى كانت محببة إلى نفسه لبساطتها وموقعها المتميز من حيث هدوء المكان، فهى كانت معزولة وغير مزدحمة وخفيفة الظل والطقس فيها دافى ومشمس شتاءً وطرى رطب صيفاً. وأثناء هذه الفترة كان **شادى** قد بدأ فى كتابة السيناريو وكنا نلتقى بانتظام وكان يقرأ على ما كتبه ونتحاور حوله فهو كان دائمًا حريصًا! على معرفة انطباعى ورأيى وكان ذلك بالنسبة لى تقديراً كبيراً وأمراً مشجعًا بعث فى الثقة بالنفس لما أبداه نحوى من تقدير لشخصى لقدراتى التى لمسها فى وأشاد بها كثيرا من خلال محاوراتنا حول سيناريو فيلم **المومياء**.

وتوطدت علاقة الصداقة بيننا بحيث أننا كنا نلتقى يوميا لساعات طويلة نهاراً ومساءً. نتحاور ونقرأ ونسمع الموسيقى ونزور المعارض والمتاحف والأماكن الأثرية ونشاهد الأفلام ونزور أصدقاءه من الفنانين.

وعندما عينت معيداً بالمعهد العالى للسينما وأسند إلى **شادى** تدريس مادة التكوين البصرى التشكيلى فى السينما لطلبة أقسام الإخراج والمونتاج والسيناريو [١٩٦٧] عملت معه معيداً فى محاضراته. وكانت العلاقة بيننا علاقة إعزاز وتقدير واحترام متبادل والإعجاب الشديد إعجاب التلميذ بأستاذه والأستاذ بتلميذه. فكان **شادى عبدالسلام** بالنسبة لى هو المثل الأعلى فى تلك المرحلة من حياتى. فأول ما تعلمته منه هو أن من أراد لنفسه واختار أن يمتهن الفن فعليه أن يعطى كثيرا من وقته ومن جهده فى سبيله. وأن يعمل بدأب وبانتظام فإن الموهبة إن وجدت لا تكفى وحدها للتحقق، وأن الفن والحرية قرينان لا ينفصلان: حرية الإرادة وحرية الكلمة وحرية العيش، وأنه لا مساومة فى الفن. ولعل تجربة فيلم **المومياء** والمشاكل التى مر بها والصعاب والعراقيل التى واجهها **شادى عبدالسلام** حتى تحقق والإصرار والصلابة التى واجهه بها **شادى** كل ذلك دون مساومة هى خير

دليل على صدق قناعاته وإخلاصه لفنه.

وكذلك التجربة المريرة لمشروع فيلم **«أخناتون»** وهو الحلم الذى أراد أن يحققه **شادى** والأمل الذى أراد أن يدركه ليتوج به سيرته الفنية وهو المشروع الذى أعد له سنوات طويلة بدأب وجلد وصبر نادر. فلقد بدأ فى كتابة السيناريو له فور انتهائه من العمل فى **«فيلم المومياء»** بعد دراسة مستفيضة لكل ما كتب عن **إخناتون** وعصره تفصيلا. وكان **شادى** عادة يقوم برسم الشخصيات الدرامية التى يكتب عنها موضحاً ملامحها كما يراها وملابسها وإكسسواراتها لكل لقطات السيناريو لقطة لقطة وذلك على غرار ما كان يفعل المخرج الروسى الذائع الصيت **«سيرجى إيزينشتاين»**، وهذا ما اتبعه فى **«المومياء»** وفيلمه القصير **«الفلاح الفصيح»**، وسيناريو فيلم **«أخناتون»**. إلا أن كم المشاكل والعراقيل التى قابلت **شادى عبدالسلام** فى هذا المشروع قد حالت دون أن يتحقق هذا الحلم الذى ظل يكافح من أجله حتى آخر لحظة فى حياته رغم الإحباط الذى أصابه، وربما يكون ذلك أحد أسباب المرض الخبيث الذى فتك به دون أن يخرج **«إخناتون»** إلى النور. ويبدو أن احداً لم يدرك ـ من القائمين على شئون السينما والثقافة فى مصر ـ أو لم يهتم بما كان يمكن أن يعود على السينما المصرية والثقافة عامة فى مصر من كسب أدبى وقيمة دعائية فى العالم، لو أن هذا الفيلم كان قد خرج إلى النور وهو الموقف نفسه الذى كان قد واجهه **«شادى عبدالسلام»** بالنسبة لفيلم **«المومياء»** الذى ما كان له أن يخرج إلى النور لولا الدعم والمساندة الشخصية التى لاقاها من الدكتور **ثروت عكاشة** وزير الثقافة آنئذ ومستشاره الدكتور **مجدى وهبه** بناءً على توصية من المخرج الإيطالى العالمى **روبرتو روسيلليني** الذى قدم الى مصر عام ١٩٦٧ ليصور جزءاً من فيلم طويل للتليفزيون الفرنسى [على ما أعتقد] متعدد الأجزاء عن «الحضارة»، فى أنحاء العالم ومنه جزء عن الحضارة الفرعونية، والذى عمل فيه **شادى عبدالسلام** مستشاراً فنيًا. ولقد أعطى روسيلليني شادى فى هذا الفيلم فرصة الوقوف خلف الكاميرا وتصوير بعض اللقطات لأول مرة فى حياته.

وعندما عرض الدكتور **ثروت عكاشة** على **روسيلليني** آنذاك الإشراف على وحدة لإنتاج أفلام ذات طابع خاص متميز وقيمة فنية عالية وتكون هذه الوحدة تحت الرعاية المباشرة لوزير الثقافة ومستشاره **مجدى وهبة** على أن يجىء **روسيلليني** إلى مصر دورياً لدفع العمل بهذه الوحدة وممارسة إشرافه عليها وفقًا لعقد يتم توقيعه مع الوزارة. أبدى **روسيلليني** استعداده للتعاون وقبل العرض. وتم ترشيح كل من **شادى عبدالسلام وتوفيق صالح ويوسف شاهين** للبدء بالعمل فى هذه الوحدة. وكان روسيلليني قد قرأ سيناريو **«المومياء»**، وأعجب به إعجابا كبيراً، ورشحه **ثروت عكاشة ومجدى وهبة**. اللذين قرآ السيناريو بدورهما وقدراه تقديرا كبيراً وتحمسا للمشروع. ولقد أبدى **روسيلليني لشادى** بعض الملاحظات على السيناريو ومن بينها دور صافية ابنة عم ونيس ومحبوبته – وهو ما كان يقلق **شادى** منذ البداية – الذى رأى **روسيلليني** أنه دور غير جوهرى بالنسبةلموضوع ودراما الفيلم مما شجع **شادى** على حذفه. كما أنه اقترح أن يكون مشهد البداية أكثر مباشرة فى تقديم المعلومات حول الحادثة التاريخية التى استلهمها الفيلم مادة لموضوعه [اكتشاف مخبأ المومياوات بالدير البحرى بالأقصر سنة ١٨٨٠] هذان هما الملحوظتان اللتان أتذكرهما. وبالفعل قام **شادى** بتعديلات فى النسخة الأخيرة للسيناريو بناءً على ملحوظات **روسيلليني** القليلة. وجدير بالذكر هنا أن هناك ثلاث أو أربع نسخ من سيناريو **«المومياء»** تحت عناوين مختلفة منها حسب ما أتذكر نسخة باسم **«ونيس»** وأخرى باسم **«دفنوا مرتين»**.

وعندما بدأت بشائر خروج مشروع فيلم **«المومياء»** إلى النور تلوح فى الأفق بفضل دعم الدكتور **ثروت عكاشة** والدكتور **مجدى وهبة وروسيلليني** له، سادت الوسط السينمائى حالة من الترقب وخاصة بين المخرجين الموجودين على الساحة. فكان بعضهم يشك فى قدرة **شادى عبدالسلام** أن يتحول من فنان تشكيلى الهوية – على اعتبار أنه درس فن العمارة فى كلية الفنون الجميلة وعمل كمصمم للمناظر والأزياء ـ إلى مخرج سينمائى يستطيع أن يحقق شيئاً ذا قيمة فى مجال الإخراج السينمائى.

وهنا أعود مرة أخرى للحديث عن مشروع وحدة **روسيلليني** لإنتاج الأفلام المتميزة و مشروع **«المومياء»**. لقد سبق لى أن ذكرت أنه قد تم ترشيح ثلاثة مخرجين لدفع عجلة العمل فى هذه الوحدة تحت إشراف **روسيلليني** ورعاية **ثروت عكاشة ومجدى وهبة**، وهم **«يوسف شاهين»** و **«توفيق صالح»** و**«شادى عبد السلام»**. وكان بالطبع **شادى** هو المخرج المبتدئ من بين الثلاثة، وليس لديه كمخرج ذيوع الصيت نفسه الذى كان لكل من **يوسف شاهين وتوفيق صالح** آنذاك.

وعقدت بالفعل عدة اجتماعات بين الثلاثة وبين **روسيلليني وعكاشة ومجدى وهبة**، وكان شادى عبد السلام قد تقدم فعلا بسيناريو فيلم «المومياء» كمشروع للعمل الأول له كمخرج وتمت الموافقة عليه. إلا أن الرياح لم تأت بما تشتهى السفن وانسحب كل من «يوسف شاهين» و «توفيق صالح» معتذرين عن العمل فى الوحدة الوليدة. وكان لانسحابهما بالطبع أثر سلبى على

استمرارها مستقبلا. ولم يبق غير شادى عبد السلام وحد يكافح من أجل إنجاز مشروعه، وسط مقاومة ورفض القائمين على مؤسسة السينما المصرية من البيروقراطيين الإداريين والسينمائيين على السواء لمشروع «وحدة روسيلليني» وبالتالى لمشروع «فيلم **المومياء**».

ولقد تم بالفعل فى عام ١٩٦٧ تخصيص مقر لوحدة روسيلليني» فى بدروم فيلا العلاقات الثقافية الخارجية - بعد تجهيزة - بشارع المعهد السويسرى بالزمالك وهى الفيلا التى كانت مقراً للمعهد العالى للفنون المسرحية. وتعاقد بالفعل شادى مع مؤسسة السينما على إخراج فيلم المومياء بتوجيه من ثروت عكاشة ومجدى وهبة.. وبدأ التجهيز والإعداد لتنفيذ الفيلم فى هذا البدروم الذى تحول إلى خلية نحل تعمل بهمة ونشاط مدفوعة بتشجيع وحماس «**شادى عبد السلام**» وذلك لمدة سته أشهر دون انقطاع. لقد جمع «**شادى عبدالسلام**» حوله مجموعة من السينمائيين الشبان حديثى التخرج لإنجاز المشروع. منهم الفنان **صلاح مرعى** كمهندس لمناظر الفيلم وأنسى **أبو سيف** و**مجدى ناشد** و**مرزوق حمدى** والمرحوم **نبيل الوراقى** كمساعدى ديكور ورسامين و**جابى كراز** للإكسسوار (وهو ليس خريج المعهد) والذى قام بأداء دور «ماسبيرو» فى الفيلم. وفى الإخراج كان الزميل **نادر جلال** مرشحا للعمل كمساعد أول والزميلان **سمير عوف** و**عاطف البكرى** وشخصى كمساعدين ثوان. إلا أن **نادر جلال** اعتذر عن العمل بالفيلم بعد أن طالت فترة الإعداد وكان قد عمل لمدة ثلاثة أشهر تقريباً وكان ينتابة شك بأن الفيلم يمكن ألا يرى النور. وكنت قد سبق لى أن عرفت **شادى عبد السلام** بكل من **سمير عوف** و**عاطف البكرى** ورشحتهما للعمل فى الفيلم وأيد هذا الترشيح كل من الفنان **صلاح مرعى ونادر جلال**. وعندما ترك جلال العمل بالفيلم فى مرحلة الإعداد رشحنى **شادى عبد السلام** لأحل مكانه. وشعرت وقتها بجسامة المسئولية التى أوكلها إلى **شادى** وفى الوقت نفسه الثقة التى وضعها فى مما زاد فى شعوراً بالمسئولية لأننى كنت أعرف أن **شادى** مقبل على تجربتة الأولى فى الإخراج بتحد وأنها كانت بالنسبة له مسألة حياة أو موت. ولقد أعربت له عن مخاوفى من أخذ هذه المسئولية على عاتقى نظراً لقلة خبرتى آنذاك كمساعد مخرج إلا أنه شجعنى وقال لى «أنا أعلم أنك متخوف لأنك مفكر بطبيعتك وقدراتك ابداعية أكثر منها تنظيمية وتنفيذية ولكن يجب أن تخوض التجربة وعليك أن تحدد بعد ذلك ما إذا كنت تريد أن تكون مخرجاً أم كاتبا للسيناريو وربت على كتفى وهو مبتسم.

واستمر العمل فى إعداد **المومياء** للتنفيذ حوالى سته أشهر كاملة ما بين بدروم فيلا العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة وستوديو مصر حيث كانت تعد الديكورات وتصنع التوابيت الفرعونية التى سوف يتم تصويرها فى الفيلم بدقة فائقة لتكون نسخ طبق الأصل من أصولها الحقيقية المحفوظة فى المتحف المصرى وأيضًا كان يستمر العمل لساعة متأخرة من الليل فى مكتب **شادى** الخاص بشارع ٢٦ يوليو، لقد كانت روح الشباب تسود العمل وتدفع عجلته بحماس كبير وكان البدروم أشبه بغرفة عمليات تدار منها معركة حربية. كانت تدريبات الممثلين تتم فى هذا المكان وكانت الأدوار الرئيسية فى الفيلم قد أوكلت إلى وجوه جديدة لشباب يقف لأول مرة أمام الكاميرا مثل **أحمد مرعى وأحمد حجازى ومحمد خيرى وأحمد عنان**. وكان **شادى** يقوم بهذه التدريبات مع الممثلين احيانا لكل منهم على انفراد وأحياناً أخرى يجمعهم معًا وكان يدربهم على ألقاء الحوار بالأسلوب الذى قرره مسجلا أصواتهم على جهاز تسجيل ولقد كانت لغة الحوار فى الفيلم موضع بحث وجدل لفترة طويلة وكان السؤال المطلوب الإجابة عليه وحسمه حول هذا الموضوع هل يترجم الحوار إلى اللغة العامية الصعيدية المحلية التى ينطق بها أهل المكان واللغة القاهرية العامية بالنسبة لرجال الآثار (أفندية القاهرة) وضباط الحرس، أم يترجم الحوار من الإنجليزية إلى العربية الفصحى. وانقسم الرأى حول هذا الموضوع الحساس فهناك من كان يؤيد الترجمة إلى العامية المحلية استناداً إلى أن الجمهور قد يجد صعوبة فى تلقى وفهم اللغة العربية الفصحى وبالتالى فى متابعة أحداث الفيلم خاصة أن الأحداث لا تجرى فى زمن بعيد تاريخياً (قرون مضت) كما فى الأفلام التى تصور التاريخ العربى الإسلامى وهناك من كان يرى أنه من الأفضل ترجمة الحوار إلى العربية الفصحى لأنها تتفق مع روح وأسلوب الفيلم الواضح على الورق وكان **شادى** يميل إلى الرأى الثانى، إلى أن حسم الأمر بعد لقائه مع **علاء الديب** الذى أوكل إليه بالفعل ترجمة الحوار والذى أيد الرأى نفسه بعد قراءته للسيناريو. هذا وكانت قد تمت محاولات بالفعل لترجمة الحوار إلى العامية اشتركت فيها ولكنها استبعدت بعد حسم الأمر. وعندما عهد **شادى** لصديقه **علاء الديب** بترجمة الحوار إلى العربية الفصحى، ووافق علاء الديب، كان شادى حريصا ومعه علاء الديب - على الابتعاد بالحوار عن أية صيغ عتيقة جامدة والعمل على أن تكون لغة الحوار لغة عربية صحيحة كلماتها سهلة التلقى تنساب بيسر وموسيقية لتصل إلى أذن المتلقى فيقبلها ويفهمها دون عناء وفى الوقت نفسه الحفاظ على الشاعرية الدرامية للغة الأصلية التى كتب بها الحوار وهى الإنجليزية كما سبق لى أن ذكرت. وجدير بالذكر هنا أن **شادى**

عبد السلام كان يكتب بانجليزية راقية لا يشوبها شائبة فهو كان متذوق جيد للادب الانجليزى نثرا وشعراً قديمه وحديثه من شكسبير إلى ت. س. إليوت.

وكان **شادى** يصطحبنى معه فى جلسات ترجمة الحوار فى الفيللا التى كان يسكنها **علاء الديب** بالمعادى. وكنت قد انتهيت وقتها من ترجمة وصف الصورة فى السيناريو إلى العربية ـ وخاصة الجلسات الأولى. وكنا نستمع إلى ماكتبه **علاء الديب** ونتناقش فيه. ولقد نجح بالفعل **علاء الديب** أن يترجم الحوار على النحو الذى حافظ على روح النص الأصلى شكلا ومضموناً.

ومن الحقائق الواجب ذكرها عن إعداد وتنفيذ فيلم «المومياء» هو أنه لم يكن مقدراً سلفاً أن يتم تصويره بالألوان بل كان مقدراً أن يصور بالأسود والأبيض وبالفعل اتفق **شادى عبد السلام** مع المصور الفنان الكبير الراحل **أحمد خورشيد** ـ والذى كان يتربع على عرش الرسم بالنور على الخام الأسود والأبيض آنذاك ـ على تصوير الفيلم وقاما بالفعل بإجراء الاختبارات الأولية للتصوير. إلا أن الظروف شاءت أن تتغير الأمور وأن يصور الفيلم بالألوان. وذلك عندما طرح **عبد الرازق حسن** ـ رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما آنئذ ـ الفكرة فى سياق حديث له مع **شادى عبدالسلام** فى لقاء عمل حول الفيلم بشكل عابر عندما قال له إنه فى حالة مشاركة نجمة كبيرة فى الفيلم بالتمثيل فى هذة الحالة يمكن تصوير الفيلم بالألوان بدلا من الأسود والأبيض ـ حيث إن الفيلم الملون كان أكثر تكلفة بكثير آنذاك فكان يتم طبعة فى معامل أوروبا ـ لأن وجود اسم نجمة كبيرة يدعم التوزيع والعرض من وجهة النظر الإنتاجية. وبالفعل راقت الفكرة **لشادى عبد السلام** وداعبت خياله وخاصة أن الاتجاة نحو التصوير الملون فى تلك الفترة كان قد بدأ يجذب عديدا من المخرجين العاملين المرموقين من أمثال انطونيونى وفيللينى وغيرهما وخاصة بعد التقدم التقنى والكيميائى الذى حدث فى هذا المجال مما أعطى التصوير الملون قدرة تعبيرية وفنية عالية. وبناء عليه عرض **شادى عبد السلام** الأمر على صديقته المقربة الفنانة الكبيرة «نادية لطفى» التى وافقت دون تردد على المشاركة فى الظهور فى الفيلم كضيفة شرف لدقائق قليلة فى دور «زينة»، وذلك من منطلق ثقتها فى **شادى** كفنان وإعزازاً له كصديق. ومن هذا تقرر تصوير الفيلم بالألوان وهو الأمر الذى اقتضى تغيير مدير التصوير من الفنان الراحل **أحمد خورشيد** ـ الذى لم يكن مولعًا بالتصوير الملون فاعتذر إلى الفنان الراحل **عبدالعزيز فهمى** الذى شجع التجربة بحماس شديد والذى عرف عنه مؤازرة وتشجيع المواهب الجديدة من المخرجين (حسين كمال، سعيد مرزوق على سبيل المثال)..

وفى واقع الأمر أن التغيير الذى طرأ على تصوير الفيلم بالألوان لم يزد كثيرا من وجهة نظرى من القيمة الفنية العالية للفيلم عما لو انه صور بالأسود والأبيض إلا فى مشاهد معدودة (الورد البفسجى المنثور على قبر الأب، القلادة الذهبية على شكل عين، بعض التوابيت، الطرابيش الحمراء). وأعتقد أنه ربما كان الأمر كذلك بالنسبة **لشادى عبد السلام**.

كان ذلك فى عام ١٩٦٧ وبالرغم من هزيمة يونيو التى كانت ماثلة أمام الجميع ككابوس مخيف يخنق الأنفاس ويعتصر القلوب ومرارتها تملأ الصدور وتلسع الحلوق كالعلقم إلا أن حماس شادى وإصراره على إنجاز فيلمه لم يفتر بل ازداد توهجًا وكان هذا شعور جميع من عمل معه وكأننا كنا بذلك نقاوم الشعور بالإنكسار والمهانة الذى عم الجميع ساعين للتغلب عليه..

وجاء «موضوع» فيلم «المومياء» فى تلك الظروف العصيبة ليطرح رؤية فنان عاشق لبلده وتاريخه، لقضية شغلت ضمير الأمة آنذاك واستعر حولها النقاش والجدل بين رجال الفكر والمثقفين المصريين وهى قضية الهوية القومية والانتماء التاريخى والحضارى. وكانت قد بدأت تطفو إلى السطح مرة أخرى النزعات القومية والدينية المختلفة فى مواجهة النزعة القومية العربية التى تبنتها الدولة ركنا مهما من أركان الأيديولوجية الرسمية لها منذ قيام ثورة ١٩٥٢ [الانتماء العربى ـ الإسلامى] تقديما على الانتماء القومى المصرى. فطفت إلى السطح مرة أخرى النزعة الإسلامية السلفية، والنزعة القومية المصرية الفرعونية الأصول، والنزعة القومية المصرية القبطية ـ الفرعونية الأصول وكان **شادى عبدالسلام** من أشد المتحمسين للقومية المصرية الفرعونية الأصول مناصراً. لها فكراً وإبداعًا ومن ألمع فرسانها على ساحة الثقافة الفنية المصرية منذ منتصف الستينيات وحتى وفاته فى عام ١٩٨٦. وكان رومانسيا فى طرحه لها. ولقد كرس فنه عن قناعة وإيمان تامين لقضية بعث الروح القومية المصرية ـ الفرعونية وعاش الجزء الأكبر من حياته منقبًا وباحثًا بجدية ودون كلل فى تاريخ الحضارة المصرية القديمة وكأنه عاش حياة سابقة فى تلك الأزمة أو كمن تقمصته روح «الفرعون»، حتى إنه كان يتصرف فى حياته كفرعون، وكان يجلس خلف مكتبه على كرسى عالٍ مرتفع الظهر أشبه بالعرش. فكان يبدو فى الحياة مختالا يمشى الهوينى مرفوع الرأس وفى الوقت نفسه كان متواضعاً. وكان قاسيا ورحيماً آمراً ومستجيباً. وكان يشعر **شادى عبد السلام** دائما بحنين

للمجد الفرعونى الغابر وينشد بعثه فى فنه، معبراً عن رفضه لكل مظاهر القبح فى الواقع المعاصر الذى كان يتأمله من مسافة.

لقد نظر **شادى عبد السلام** إلى التاريخ الفرعونى والحضارة الفرعونية نظرة الفنان الشاب المثقف من طبقة الصفوة «الإيليت» ابن صعيد مصر [المنيا]، وكانت رؤيته لهما رؤية أرستقراطية مثالية مدفوعة بعاطفة رومانسية.

فشادى كان يكره القبح فى الواقع بكافة ظواهره وأشكاله - يكره القبح فى كل شيئ - وكان يرى أن الجمال الذى يسعى إلى الكمال هو القيمة الأساسية فى الوجود. وهو جزء من القداسة والخير. هو مثال مطلق أزلى. لقد كان شادى أفلاطونيا - أبوللونى النزعة. إذ أن الجمال لدى أفلاطون مثال مطلق أزلى أبدى تحتفظ الروح الإنسانية بذكرى مبهمة له ناتجة عن معايشته فى ماضٍ للحياة على الأرض. وهذا الماضى بالنسبة لشادى عبد السلام كان زمن الفراعنة وآلهتهم - فالروح تعشق ذلك الجمال وتصبو إليه وتبحث عنه بطريق ما يسمى بالحب. فالحب الدنيوى عند أفلاطون إن هو إلا عشق الجمال الجسدى الذى هو انعكاس لمثال الحب الروحى المطلق الأزلى الأبدى إلى حب الجمال المثالى الذى هو جزء من القداسة والخير. ومن يتأمل شخصية **شادى عبد السلام** فى الحياة وفى فنه يمكنه أن يلمس هذه المعانى والقيم. فهى انعكست فى فنه بوضوح، كما انعكست على شخصيته فى الحياة. وفى موقفه مثلا من الجمال البشرى. لقد كان نموذج الجمال البشرى عند **شادى** هو الرجل عقلا وروحاً وجسداً.

وكان يشير إلى أن تشريح جسد الرجل هو الذى ألهم مايكل أنجلو العظيم ليبدع روائعة النحتية وليس المرأة.

ولكن هذا لا يعنى أن **شادى عبدالسلام** لم يكن له بعض الصديقات من النساء اللاتى احترمهن واحترمنه وأعزهن وأعززنه. بل إنه كان «جنتلمان» فى معاملتهن - وهو كان كذلك فى سلوكه عامة فهو لم يكن فظاً بطبيعته وبحكم نشأته وتربيته وثقافته. فكان حساساً متأدباً وإن كان قاسياً أحيانا فى معاملة الآخرين - ولقد كانت تربطه علاقة صداقة حميمة مليئة بنبل المشاعر والصدق المتبادل بالفنانة «نادية لطفى» التى ساندته وآزرته فى محنه عمليا ومعنويا فى عمله وفى مرضه كما فعل هو أيضًا بالنسبة لها فكان كل يجد الآخر بجواره فى لحظات المحن والاحتياج يؤازره ويسرى عنه.

واستمر العمل والإعداد لتصوير فيلم«المومياء» بهمة ونشاط خلال عام ١٩٦٧ وتشاء الأقدار أن يتوفى والد **شادى عبد السلام** فى هذا العام نفسه مما زاد شادى حزنا علاوة على الحزن العام الذى كان يعم مناخ البلد آنذاك. ومر **شادى** بفترة اكتئاب إثر ذلك ولكنه سرعان ما تخطاها بانهماكه فى العمل.

وتشاء الأقدار أيضا أن أستدعى لأداء الخدمة العسكرية والوطنية فى زمن الحرب فى شهر يناير ١٩٦٨ مما ترتب عليه أننى لم أستكمل عملى فى فيلم **«المومياء»** كمساعد أول للإخراج. وسلمت آنئذ الزميل **سمير عوف** كل الأوراق وجداول العمل الخاصة بالفيلم ليقوم هو بتكملة المهمة.

وبدأ تصوير فيلم «المومياء» فى شهر مارس ١٩٦٨ وانتهى فى شهر سبتمبر من العام نفسه ألا أن التصوير توقف مرتين كل مرة منهما لمدة شهرين مرة بسبب وقوع مدير التصوير **عبد العزيز فهمى** على ساقه - أثناء التصوير فى جبل المقطم - فوضعت فى الجبس لمدة شهرين لحدوث كسر أو شرخ بها لا أتذكز بالضبط، والمرة الثانية بسبب وقف مؤسسة السينما التمويل لعدم وجود سيولة مالية بها حسبما أتذكر. كما أنه من المشاكل التى واجهها الفيلم أثناء التصوير والجديرة بالذكر أن نتيجة المعمل لم تصل من إيطاليا لمدة ثمانية أشهر حيث تم طبع الفيلم. وبعد هذه المدة اكتشف مدير التصوير والمخرج أن ثلاث لقطات قد تلفت فأعيد تصويرها. وفى حقيقة الأمر أن التصوير الفعلى للفيلم استغرق أثنى عشر أسبوعاً فقط على غير ما كان يشاع فى ذلك الوقت عن بطء إيقاع العمل. والدليل على ذلك أن تصوير فيلم «الفلاح الفصيح» استغرق أسبوعاً واحداً فقط. وأثناء تصوير فيلم «المومياء» كنت أتردد على **شادى** فى زيارات لمواقع التصوير أثناء أجازتى القصيرة من الجيش ما بين جبل المقطم حيث تم تشييد مقابر «القبيلة» (الشواهد البيضاء) عند سفح الجبل وفى الجيزة حيث صورت معظم مشاهد الشاطئ والباخرة النيلية فى منطقة البلدية وكذلك فى استوديو مصر حيث تم تصوير مشهد العائلة فى ديكور «بيت سليم» ومشهد «مخبأ المومياوات». أما بالطبع لم أتمكن من زيارته أثناء التصوير فى الأقصر لبعد المسافة. كما بالطبع كنت أزوره هو والأصدقاء الآخرين فى مكتبه بشارع ٢٦ يوليو وأحيانا فى منزله.

وبعد انتهاء تصوير فيلم «المومياء» وبدء العمل فى مرحلة الإنتاج الذى قام به المونتير الفنان **كمال ابو العلا** والتى ساعدته فيه آنئذ السيدة **رحمة منتصر** - زوجة الفنان **صلاح مرعى** والمونتيرة حاليا والأستاذ بمعهد السينما - أوكل **شادى عبدالسلام** مهمة تأليف الموسيقى للفنان الموسيقار **جمال عبد الرحيم** وقام بالفعل بتأليفها وتسجيلها إلا أن **شادى عبدالسلام** عندما سمعها فى مصاحبة الصورة رفضها وطلب منه تغييرها لأنها كانت موسيقى سيمفونية أوركسترالية عالية النغمة احتفالية. ولكنهما لم يتفقا وافترقا.

واستطاع بعد ذلك **شادى** أن ينجز موسيقى الفيلم فى روما على أيدى الفنان الموسيقى الشهير **تاشيمبينى** وكذلك المؤثرات الصوتية التى نفذها الإيطالى مارينيللى.

والجدير بالذكر هنا وللتاريخ أن مؤسسة السينما المصرية آنذاك قد أهملت الفيلم تماما بعد إكمال العمل به وأخرت عرضه فى دور العرض التجارية لمدة خمس سنوات أو مايزيد بحجة عدم وجود دار عرض تقبله. مما أدى إلى أن الفيلم لم يعرض عرضًا تجاريا إلا فى عام ١٩٧٥ بدار سينما «رمسيس» هذا وكان قد عرضًا خاصًا فى عام ١٩٦٩ ثم عرض فى نادى السينما وقد ولاقى استقبالا واستحسانا كبيرين من قبل جمهور المثقفين وعشاق وهواة السينما والمثقفين من النقاد وخاصة الشباب منهم. وبالرغم من العراقيل التى وضعت فى سبيل الفيلم إلا أن الظروف شاءت أن يعرض الفيلم فى مهرجان فينيسيا (١٩٧٠) بعد مشاكل وعراقيل صادفته هناك بسبب الإهمال والبيروقراطية من قبل الجهات المصرية وبعد عرضه فى المهرجان لاقى الفيلم هناك من الحفاوة مالم يلاقه فيلم مصرى من قبل. وبدأ مشاهير النقاد يكتبون بإعجاب وتقدير عظيمين من أمثال «جون راسل تايلور» و «ديفيد روبنسون» وكان ذلك مفاجأة كبيرة **لشادى عبد السلام** نفسه وهو ما رفع معنوياته بعد أن كان قد أصيب بالإحباط. ثم عرض الفيلم بعد ذلك فى مهرجان لندن السينمائى (١٩٧٠) ولاقى الحفاوة والتقدير نفسيهما ثم فى سيدنى باستراليا. وبدأ **شادى** بعد ذلك يعد لمشاريعه المستقبلية الفيلم القصير «**الفلاح الفصيح**» المأخوذ عن نص البردية المصرية القديمة ذائعة الصيت. وكذلك بدأ يعد لكتابة سيناريو عن «**إخناتون**» وفى الشخصية التى أسرته وحلم بأن يظهرها على الشاشة فى العصر الذى عاشت فيه برؤية شخصية مبتكرة. وهو المشروع الذى لم يجد من يمد له يد العون لإنجازه للأسف الشديد بعد أن جهزه تماما بدءًا من كتابة السيناريو والرسومات التوضيحية للمشاهد لقطة لقطة، ورسومات الديكور والملابس والإكسسوار والحلىّ بل إن الأمر تعدى مرحلة الرسومات إلى التنفيذ الفعلى تجهيزا وتصنيعاً.

وعودة إلى «فيلم المومياء» فإنه من عجائب الأمور التى تستعصى على الفهم إلا إذا اخذت باعتبارها «عبثا» هو أن فيلم **المومياء** كاد يتعرض للضياع لأن وزاة الثقافة لم تدفع ثمانية آلاف دولار للحصول على نيجاتيف الفيلم من المعامل الإيطالية، ولولا أنه تم الحصول على النسخة عن طريق التحايل من بعض المهتمين من المصريين فى الخارج. ولكن للأسف النسخة الآن معرضة للتلف وبعد انتهاء العمل فى فيلم «المومياء» أجهض مشروع «وحدة روسيلليني» لإنتاج أفلام خاصة ذات مستوى فنى وثقافى رفيعين. وكان أحد أسباب إجهاضها علاوة على البيروقراطية والمناخ العام الغير الصحى هو كما سبق أن ذكرت إنسحاب كل من «**يوسف شاهين**» و «**توفيق صالح**» من المشروع..

ولكن اقتناعًا وإيمانا بقيمة «**شادى عبد السلام**» ومكانته الثقافية والفنية أسند **ثروت عكاشة ومجدى وهبة** إلى **شادى** مهمة إدارة مركز سينمائى للأفلام ذات القيمة الفنية والثقافية الخاصة والرفيعة وهو ما أطلق عليه «مركز الفيلم التجريبى» ويتبع المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة آنذاك. وبالفعل تولى **شادى عبد السلام** مسئوليته الجديدة كمدير لهذا المركز والذى كانت وحدة **روسيللينى** المجهضة نواة له بكوادرها من شباب السينمائيين آنذاك مثل **صلاح مرعى وأنسى أبو سيف وسمير عوف** ورحمة **منتصر** وغيرهم من الذين التفوا حوله فى هذا المركز يتدربون ويتعلمون على يديه مثل عادل منير (مونتيرا) وإبراهيم الموجى، مخرجًا وعاطف الطيب، مخرجًا ومحمد شعبان مخرجًا الذين احتضنهم **شادى عبد السلام** عند توليه إدارة المركز. ولقد قام بالفعل المركز بإنتاج عدد من الأفلام التسجيلية والقصيرة المهمة ذات القيمة الفنية والثقافية العالية.

إلا أن بعض الأسماء التى عملت مع **شادى عبد السلام** قد احتجبت رغم موهبتها ومن بينها «**سمير عوف**» الذى اعتزل الحياة العملية والعامة منذ حوالى عشر سنوات وآثر العزلة والاعتكاف مع زوجته وابنته فى مجاورة أحد مشايخ الطرق الصوفية فى حلوان. وكذلك احتجب عاطف البكرى. ومحمد شعبان المخرج التسجيلى الموهوب لسبب لا أعلمه.

والآن وقد شارفت على الانتهاء من شهادتى أرجو أن يسمح لى القارئ أن أذكر بعض الحقائق حول أمور شخصية فى علاقتى بشادى عبد السلام وأن يعذرنى لذكرها ولكننى أرى من وجهة نظرى أن ذكرها ضرورى بالنسبة لتاريخ هذه العلاقة التى أوردتها فى شهادتى لتكتمل الصورة الموضوعية.

للأسف الشديد أنه فى عام ١٩٧١ وكنت مازلت أخدم بين صفوف القوات المسلحة آنذاك (وهى الخدمة التى استمرت لمدة ست سنوات) مررت بأزمة نفسية حادة بعض أسبابها خاص وبعضها عام. واستغل البعض من المحيطين بنا والمقربين لنا ظروف تلك الأزمة التى انعكست على بعض تصرفاتى ومشاعرى تجاه الآخرين نتيجة لحالة القلق العصابى الشديدة التى مررت بها وهم ممن كانوا يضمرون حقداً دفينا خفيًا تجاهى لم أتبينه من قبل، استغل هؤلاء ظروفى تلك التى كنت أشعر فيها بغربة شديدة تجاه

الأصدقاء والمجتمع - وهو شعور كان يعترى أى مجند مثقف يخرج من خلف الأسلاك الشائكة التى تحيط بوحدته العسكرية - كما استغلوا نقاط الضعف الإنسانى فى شادى عبد السلام والتى كانت تتمحور حول إحساسه العالى بالذات ونرجسية الفنان الشديدة فأوقعوا بيننا وافتروا علىّ كذبا بما لم يبدر منى تجاهه من قول أو فعل فكان رد فعل شادى غير منصف وغير عادل ومتسرعا تجاهى وهو ماكان مفاجأة غير متوقعة بالنسبة لى! وحاولت من جانبى أن أوضح الأمر ولكنه أصم أذنيه ولم يسمعنى وقاطعنى تماما هو وكل من حوله من أصدقائنا المشتركين. وهو الأمر الذى زاد من إحساسى بالوحدة والغربة وجعلنى فريسة لحالة اكتئاب شديد لسنوات طويلة لم أخرج منها إلا عندما سافرت فى بعثة دراسية بالخارج (موسكو) لأستكمل دراساتى العليا وأحصل على درجة الدكتوراه فإن تغيير البيئة المحيطة بى والمناخ بالكامل وانتقالى إلى مناخ صحى كان له عظيم الفائدة فى استعادة توازنى وثقتى بالنفس.

ومنذ تلك الأزمة التى مرت بها علاقتى بشادى عبد السلام وسفرى إلى الخارج لمدة ست سنوات (١٩٧٦ - ١٩٨٣) لم ألتق بشادى إلا لقاءات عابرة مصادفة فى مناسبات وأماكن عامة كنا نتبادل فيها التحية وبضع كلمات فاترة هادئة، إلى أن شرفنى بالحضور- وهو فى مرحلة متقدمة من مرضه الذى كنت وقتها أجهل حقيقته - إلى العرض الخاص لفيلم «الطوق والأسورة» من إخراج خيرى بشارة والذى قمت بكتابة السيناريو له وبعد العرض تقدم شادى نحوى ومعه الصديق صلاح مرعى، وهنأنى بحرارة وقال «مبروك يايحيى، عمل حقيقى راق جداً ألف مبروك ده اللى كان منتظر منك». وكان لهذه الكلمات وقع عظيم على نفسى وعلى معنوياتى فلقد كانت شهادته بمثابة وسام علق على صدرى وأحسست من نبرة صوته أنه قد راجع نفسه داخله فى موقفه تجاهى وأنه ميز الحق من الباطل وفهم الحقيقة.

وكان ذلك على ما أتذكر فى بداية عام ١٩٨٦. الإحساس نفسه وصلنى عندما رأيته لآخر مرة وهو على قيد الحياة حين زرته فى مستشفى السلام بالمعادى وكانت حالته الصحية قد ساءت كثيرا وواضح عليه العذاب والألم ولكنه كان صلبا كتومًا وكان ذلك فى صيف عام ١٩٨٦ قبل سفرى فى مهمة علمية إلى الخارج لمدة عام وفى شهر أكتوبر من العام نفسه تلقيت نبأ رحيله عن الحياة وأنا فى الخارج. وبالرغم من توقعى لمثل هذا الحدث إلا أننى قد أصابنى الذهول والوجوم وحزنت عليه من أعماقى.

وأود أن أضيف فى هذا الصدد كلمة أخيرة وهى أنه بالرغم مما مرت به علاقتى بشادى عبد السلام من جفاء وقطيعة إلا أننى لم أشعر يوماً تجاهه بغير مشاعر الإعزاز والاحترام والتقدير له على المستوى العام والشخصى كفنان وكإنسان، واضعاً فى اعتبارى أن سوء الفهم والوقيعة كانا السبب فيما حدث. ولا يمكن إلا أن أذكر جميله على كمعلم وكصديق جاورته لبضع سنوات وأنا مقبل على حياتى العملية فقدم لى كل العون المعنوى ولم يبخل علىّ بعلم أو معرفة أو يضن على بمشاعر الود والإعزاز والاحترام والتقدير وبالرغم من أنه كان يبدو قاسياً أحيانا إلا أنه كان ودودا عطوفًا رقيق المشاعر وحنوناً حتى إنه بلغ به الأمر أن تبنى أخًا أصغر لأحد أصدقائه المقربين آنذاك وألحقه بإحدى المدارس الخاصة الأجنبية (الجيزويت على ما أعتقد أو ربما الفرير) على نفقته الخاصة ورعاه لبضع سنوات بالرغم من أنه لم يكن يتيما بل كان يعيش فى رعاية أبويه وأخوته. وربما كان هذا يعكس شعور الأبوة العميق والدفين فى نفس شادى عبد السلام الذى لم يعشه باختياره الحر. إلا أنه كان أبا روحيا لعدد كبير من السينمائيين الشبان بمختلف مهنهم وكذلك النقاد الذين فتح لهم مكتبه الخاص صالونا ثقافيا يلتقون فيه معه ومع بعضهم بعضا يتبادلون الآراء ويصغون إليه مستزيدين بخبرته وبمعارفه الواسعة.

ويبقى لى أن أقر فى نهاية شهادتى عن شادى عبد السلام وعن ذكرياتى معه أنه كان له عظيم الأثر فى تكوين ثقافتى ورؤيتى الفنية من خلال مصاحبتى ومجاورتى له سواء عندما عملت معه معيدا فى محاضراته بالمعهد العالى للسينما وخلال تجربة «فيلم المومياء»، وكصديق رافقه لبضع سنوات عن قرب فعلى يديه قرأت أعمال ت. س. إليوت المسرحية، وجون أوزبورن، ورواية جارسيا ماركيز الخالدة «مائة عام من العزلة»، (عام ١٩٦٩) فور ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية، وعلى يديه قرأت كتاب «فجر الضمير» لبرستيد وعلى يديه قرأت كتاب «تاريخ العمارة» المرجع الشهير لمؤلفه فليتشر وعلى يديه قرأت سيناريو فيلم «إيفان الرهيب» لايزنشتاين (باللغة الإنجليزية) والذى كان معجباً به إعجابا شديدا حتى إنه كان يدرسه لطلبة معهد السينما. وعلى يديه سمعت وقرأت أوبرا فاجنر الشهيرة «تريستيان وإيزولدا» [الترجمة الإنجليزية للنص]. ومعه تناقشت فى أعظم الأعمال السينمائية لبرجمان وفيللينى وأنطونيونى وكوروساوا وغيرهم وو... وهذا لا يعنى أننى أنكر فضل أساتذة لى آخرين علىّ وأولهم أذكر المخرج الراحل حلمى حليم. كما أذكر صلاح أبو سيف ويوسف شاهين والراحل على الزرقانى وتوفيق صالح وسعيد الشيخ بما قدموه لى من علم داخل جدران المعهد العالى للسينما أيام دراستى فيه.

وأخيرا وليس بآخر سيظل شادى عبدالسلام بما قدمه فى حياته من عطاء وبما خلفه وراءه من أعمال قليلة فى عددها عظيمة فى قيمتها فى تراث الثقافة الفنية المصرية عامة والسينما المصرية خاصة وتراث السينما العالمية؛ سيظل شعلة مضيئة لا تنطفىء.■

**يحيى عزمى**

# الفصول والغايات

## دراسات

٦٣ البحث عن الهوية، ڤيولا شفيق. ٦٦ أسطورة الفيلم الأول، سامى السلامونى. ٧٠ النحت المصرى القديم وتصميم الأزياء عند «شادى»، محمود مبروك. ٧٦ تداعيات غائمة فى حضرة الذى لا يغيب، حسين عبد القادر. ٨٦ لغة الموسيقى فى أفلام شادى عبد السلام، راجح داود. ٩٠ قراءة فى سيناريو مأساة البيت الكبير، سمير فريد. ١٠٤ شادى عبد السلام وأفلامه التسجيلية، مختار السويفى. ١١٠ الحوار فى سينما شادى عبد السلام، محمد مرعى. ١٢٠ كرسى توت عنخ أمون، هاشم النحاس. ١٢٠ الموميا، بين التشكيل والتجسيد، محمد إبراهيم عادل. ١٢٨ روعة المرئيات فى الموميا، سعد عبد الرحمن.

دراسات



# البحث عن الهوية

## فيولا شفيق

* مخرجة أفلام قصيرة وباحثة فى مجال السينما المصرية

فى فيلم **المومياء** (١٩٦٩) لشادى **عبدالسلام** يتميز عن السينما المصرية السائدة، ليس فقط من حيث الشكل والموضوع ولكن أيضاً من حيث التعامل مع التاريخ سواء كان على مستوى الشكل أم المضمون.

لكى نفهم ذلك الاختلاف يجب علينا أن نتعرف على النماذج المألوفة والمتداولة للفيلم التاريخى من قبل سواء كانت عن السينما التجارية. أم عن السينما الجادة.

فهناك مثلا تلك الأفلام التى أنتجت فى بدايات نشأة السينما المصرية مثل «شجرة الدر» (١٩٣٥)، «وداد» (١٩٣٦)، «لاشين» (١٩٣٩)، «دنانير» (١٩٤٠) و«سلامة» (١٩٤٥) التى اختارت قصصا مثيرة وشيقة وقد وضعت فى إحدى مراحل التاريخ العربى الإسلامى، ولكن بدلا من محاولة إعادة خلق الأحداث التاريخية بدقة استخدمت فيها الديكورات وأسماء الشخصيات التاريخية المعروفة لقصص ميلودرامية وغنائية فى بعض الأحيان.

فيلم «دنانير» - مثلا - **لأحمد بدرخان** ملىء بالشخصيات الموثقة تاريخياً مثل الخليفة **هارون الرشيد**، ووزيره **جعفر البرمكى**، والشاعر **أبونواس** الذين عاشوا فى القرن التاسع الميلادى، وحتى جارية **جعفر** التى مثلت دورها **أم كلثوم**، وأطلق الفيلم عليها اسم دنانير شخصية موثقة تدعى «مواليا» يقال إنها ابتكرت «الموال» أى «المواليا» كما كان يدعى فى ذلك الحين، والذى أخذ عن اسمها وقد أبدعت هذا النوع من الغناء فى اللغة العامية لمدح أسيادها البرمكيين، بعد أن منع الخليفة ذكر أسمائهم فى الأشعار(١).

أما فى فيلم «دنانير» فلا نجد إشارة إلى هذه الأسطورة ورغم أن **أم كلثوم** تغنى فى أحد المشاهد الأخيرة قصيدة حزينة لسيدها، لكنها لاتستخدم اللغة العامية، بل الفصحى، ويقوم الفيلم بخلاف ذلك بتغيرات كثيرة أساسية، فهو يحول شخصية **جعفر البرمكى** من منافس حول السلطة إلى ضحية بريئة لمؤامرة دنيئة تجعل الخليفة يأمر بقتله، ويحول كذلك جاريته دنانير إلى رمز للوفاء والتضحية، لأنها تحمل ذكرى مولاها جعفر وتغنى له رغم أن الخليفة قد منع ذكراه، وهكذا يتحول صراع سياسى تاريخى إلى قصة ميلودرامية حزينة تلائم ذوق الفترة التى صور فيها الفيلم.

مع كل هذا نجد أن ديكورات الفيلم الباهرة اللامعة التى قام بتصميمها «**ولى الدين سامح**» أيضاً لاتحترم الفترة التاريخية التى اعتبرها البعض من



من فيلم المومياء

الفترات الذهبية فى الحضارة العربية الإسلامية، فهى تهدف أولا إلى إبهار المتفرج وإقناعه بعظمة وثراء ذلك العصر، ولايصعب فهم هذا الهدف نظراً لأن الفيلم صنع فى فترة كانت مصر لاتزال تحت الحكم الإنجليزى الذى يحتم على النفس المصرية أن تأكد ذاتها وأن تسترجع كرامتها أمام إهانة الاستعمار.

رغم انتهاء الاستعمار نجد الاستعمال للتاريخ (كخلفية فقط) يظل يسود بعض أعمال السينما المصرية حتى اليوم، مثل ما حدث فى **«وداعاً بونابرت»** (١٩٨٦) **ليوسف شاهين** الذى يستفيد من الحملة الفرنسية كخلفية ليس لقصة درامية تقليدية بل لقصة من قصص المخرج الشخصية التى تدور حول «أسرة» شاهين التى تعرفنا عليها فى بعض أفلامه السابقة مثل **«إسكندرية ليه»** (١٩٧٨) **و«حدوتة مصرية»** (١٩٨٢) والتى تترأسها **محسنة توفيق** فى دور الأم **ومحسن محيى الدين** فى دور الشاب الحائر بين العلم والعاطفة والذى يمثل دائماً بديلا لشخص المخرج نفسه.

ظهر فى السنة نفسها مع **«وداعاً بونابرت»**، فيلم **«الجوع»** (١٩٨٦) **لعلى بدرخان** الذى يستعرض مفهوما آخر للتاريخ، وهو الماضى كمعادلة أو رمز لحاضر ومعطياته، فجاء الفيلم الذى يتناول قصة شخص من أصل متواضع يعيش فى القاهرة خلال القرن التاسع عشر ويتحول مع بداية مجاعة انتابت البلاد إلى تاجر قمح غنى يحتكر البضاعة لصالحه ويحرم الشعب منها ولكنه يحصل فى النهاية على الجزاء المناسب، جاء هذا الفيلم فى إطار موجة كاملة تدعى أفلام «الانفتاح» التى بدأت تنقد هذه الظاهرة الاقتصادية وردود أفعالها الاجتماعية عبر شخصيات رأسماليين مجرمين لايفكرون إلا فى المكسب السريع حتى لو كان بوسائل غير شرعيه، ويلاقون دائماً فى النهاية مصرعهم أو على الأقل عقاباً مناسباً.

ويأتى فيلم **«الجوع»** بنقده الاجتماعى تابعاً لسينما الالتزام السياسى والاجتماعى التى نشأت مع بداية الاستقلال فى فترة الخمسينيات والستينيات والتى يعتبر أبرز مثل لها فيلم **«الناصر صلاح الدين»** (١٩٦٣) **ليوسف شاهين** والذى اشترك فى كتابته كل من **نجيب محفوظ، يوسف السباعى، وعبدالرحمن الشرقاوى.**

ويرمز هذا الفيلم بتناوله للحروب الصليبية إلى وضع العالم العربى الحديث أمام الاستعمار ويشير عنوانه إلى دور الزعيم القومى **جمال عبدالناصر** فى مقاومته.

ويستمر هذا النوع من استخدام التاريخ حتى الثمانينيات عندما بدأ **صلاح أبو سيف** سنة ١٩٨٠ إخراج الفيلم العراقى «**القادسية**» (١٩٨٢) الذى تناول معركة القادسية الشهيرة التى قامت عام ٦٣٦م. بين العرب والفرس فى الوقت نفسه الذى كان العراق وإيران يستعدان لحرب طويلة دامية وأخذ الفيلم طبعاً يصور الفرس فى أبشع صورة.

ونتبين من هنا كيف يساعد هذا النوع من الفهم التاريخى من نشر دعاية (بروباجندا) خاصة بالسلطة تهدف إلى خلق روح جماعية مزيفة لدى الشعب المتفرج أمام عدو خارجى بدلا من تنويره وإعطائه الفرصة لفهم التاريخ ونقده.

حينما ننظر إلى فيلم «**المومياء**» **لشادى عبدالسلام** نجد أنه رغم كونه فيلماً تاريخياً تدور أحداثه فى نهاية القرن التاسع عشر. فى صعيد مصر نجد أنه لايستعمل التاريخ بالطرق المشار إليها من قبل، ورغم أن قصته لاتفتقد الرمزية حيث إنها تحاول أن تعبر عن فقدان الإنسان المصرى المعاصر لهويته بسبب جهله بتاريخه العريق، وهى قصة الشاب ونيس الذى اكتشف أن عشيرته تعيش من نهب قبور الموتى مما يجعل الشك ينتابه فى أمر هؤلاء المنهوبين ويتساءل إذ ربما كانوا أجداده الذين لا يعلم عنهم شيئاً ولا يفقه حتى قراءة ما تركوه من كتابات غامضة على جدران الحوائط.

يستوحى فيلم «**المومياء**» أماكن التصوير والديكورات والملابس، وكذلك طريقة تنسيق الصور فى شكل النحت الغائر أو النحت البارز فى الفن التشكيلى الفرعونى مع النزعة نفسها للتبسيط والتجريد الذى لا يتظاهر بواقعية مزيفة ونكتشف من خلال هذا التجريد نفسه والبعد عن الطبيعة السينمائية أن الفيلم لا يحاول إبهارنا بمناظر وتقنيات فاخرة ولا يخلق روح جماعية جوفاء ولاحتى بإقناعنا بعظمتنا وإنما يتحدث بعكس ذلك عن علاقتنا بالتاريخ ذاته، وهكذا يعبر بحزن شديد عن فقداننا لتاريخنا ويطالبنا عبر رمزيات قصته أن نتقدم إلى اكتشاف ماضينا والبحث فيه حتى نتمكن من اكتساب هوية تليق بعصرنا الحديث. هوية ليست قائمة على بعض الشعارات السياسية التى تهدف إلى تثبيت مفاهيم قومية لا أحد يعنى محتواها وإنما هوية قائمة على بحث ودراسة وجدل عميق مع التاريخ. ■

**الهوامش**

(١) Mohemed Bencheneb; «Mawaliya, Mawwal» in: En Ensyklopeadie des Islam, Leipzg, 1913,p 867.



من فيلم الاهرامات وماقبلها

دراسات



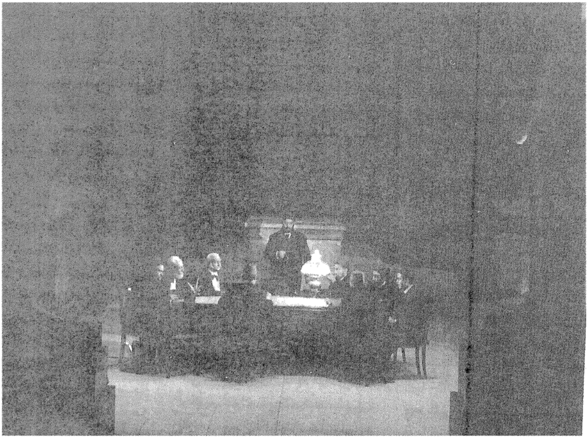
# أسطورة الفيلم الأول

## سامى السلامونى

* الناقد المعروف الراحل

فرغم أن النهاية كانت محتمة وكان الجميع ينتظرونها فقط بين يوم وآخر.. إلا أن رحيل **شادى عبدالسلام** جاء كفاجعة دهمت الجميع إلى حد مثير للدهشة.. وكان شادى قد تحول إلى أسطورة بظروف حياته وعمله السينمائى الفريد وبعد أن اكتسب «شموخا» شخصيا كهذا الشموخ المصرى القديم الذى كانت تعكسه أفلامه القليلة.. فهو أكثر فنانى السينما المصرية توحدا مع عمله. ففيه هو نفسه حتى كشخص حس فرعونى أو حضارى وهى الكلمة التى كان يفضلها.. بل إن فيه حتى ما يمكن أن نسميه «الإيقاع المصرى».. ليس فقط لأن قامته الممشوقة وملامح المثقف المصرى النبيل كانت تستدعى إلى ذهنك بشكل أو بآخر الأعمدة الشاهقة فى معابد الأقصر أو التماثيل الفرعونية.. بل إن إيقاعه هو نفسه فى الحركة ـ العمل وحتى المشية نفسها ـ ثم فى الحديث كان فيه كثير من إيقاع مصر كلها فى النيل الهادئ الذى يسير منذ آلاف السنين دون أن يهدر أو يصخب أبداً.. والجبل الرابض على هذا الجانب أو ذاك على شريط خضرة لايريد أن يتسع أبداً.. وبحر رمال فى صحراء لا تريد أن تنحسر أبداً.. وإيقاع ريف وصعيد يتحرك بأناة وصبر مروعين ولايهدر بالحركة إلا نادرا..

ولقد كانت هذه الملامح فى **شادى عبدالسلام** الذى كنت أعرفه جيداً تدهشنى دائمًا إلى حد أن «تفرسنى» أحياناً.. فمنذ أن «اندلع» بيننا فجأة «تيار شادى» الذى يشبه بالضبط تيار النيل القادم من الجنوب إلى الشمال بهذا الإيقاع «القاتل» الذى لايثور أبداً.. وعندما فاجأنا بتحفته الوحيدة «**المومياء**» الذى كان إيقاعه هو نفسه إيقاع **شادى** وإيقاع النيل.. كنا نحن بالمصادفة شباناً صغاراً إلى حد ما نبدأ وعينا بالسينما.. وكنا مبهورين بتيار **صلاح أبوسيف** وتيار **يوسف شاهين**.. وتيار **توفيق صالح**.. وكان خريجو معهد السينما يتحسسون طريقهم محاولين أن يأخذوا من هذه التيارات أفضل ما فيها ويبحثوا لأنفسهم عن مكان.. وفجأة جاء **شادى عبدالسلام «بالمومياء»** تيارا جديدا تماما عن كل هؤلاء وبمنهج مختلف وإيقاع مختلف.. قد يرتاح له البعض وينزعج البعض الآخر.. ولكن الجميع لم يملكوا أمامه فى ذلك الوقت سوى الاحترام.. ولدى البعض مجرد الدهشة.. مقابل الانبهار لدى البعض الآخر.. ولكن جيلا كاملا لم يكن ممكنا أن يصبح بعد «**المومياء**» كما كان قبله.. فحتى قبل أن يخرج الفيلم إلى العالم ويثير الاهتمام فى كل مكان أو يحدث ضجة.. كان واضحا أنه سينما



من فيلم المومياء

مصرية مختلفة ومتميزة.. وبغض النظر عن الموافقة على هذا المنهج فى صنع السينما أو عدم الموافقة.. بل وأيا كانت مقاييس النجاح والوصول إلى الناس بالمنطق الجماهيرى الذى لايمكن إغفاله..

وحتى الذين لم يكن **شادى عبدالسلام** ينفصل عن جيلهم إلا بسنوات قليلة.. وجدوا فى ظاهرة جديدة وفريدة فى السينما المصرية جديرة بالمراقبة والتأمل. فأصبح كثيرون «يدورون» حوله وحول أفلامه النادرة جداً وأنا منهم.. فلقد جاءت فترة وكنت أدور حوله وأجلس إليه بالساعات سواء فى مكتبه كمدير لمركز الأفلام التجريبية فى ستوديو نحاس أو فى بيته فى الزمالك أو فى مكتبه الليلى فى شارع فؤاد.. فأى محب للسينما لايملك إلا أن يقع فى أسر شخصية **شادى عبدالسلام** كما يقع فى أسر **يوسف شاهين** «الشخص» وتوفيق صالح «الشخص».. فهؤلاء الثلاثة بالتحديد تربطهم معًا شخصية المثقف المصرى العصرى الذى يستند إلى ثقافة غربية غزيرة ولكن مع قلق مصرى عظيم بتوظيف هذه الثقافة من أجل وطن متقدم ومستنير ومتغير.. كما تجمعهم بالطبع الجاذبية الشخصية والسينمائية التى لابد أن تجذب حولهم «صعاليك السينما» من أمثالنا.. خاصة أن الثلاثة - وكانت تجمعهم معاً صداقة ومنافسة قوية - كانوا لحسن الحظ من نوع الفنانين الذين خلقوا ليكونوا أساتذة وليصنعوا «مدارس» من حولهم.. فهم شديدو التواضع والبساطة حتى يحسوا بامتدادهم وبقاء أعمالهم وأفكارهم فى الشبان من حولهم حتى لايبخلوا عليهم بهذه الأفكار والخبرات..

بل إننى أذكر أن **شادى عبدالسلام** صحبنى معه مرة لأشهد دوبلاج بعض عبارات الحوار لفيلم «**المومياء**» وهى مسألة لايرحب بها كل مخرج.. ثم كان على بعد ذلك أن أقدم دراسة تحليلية للفيلم عند عرضه فى «نادى سينما القاهرة».. ووجدت أن هناك أشياء صعبة جداً فى فهم هذا النوع المختلف من السينما.. فجلس **شادى عبدالسلام** ساعات طويلة يشرح لى كل أسرار فيلمه بالتفصيل وبصبره الغريب المعروف..

وفى مكتب شادى فى أستوديو نحاس رأيت **محمد صبحى** لأول مرة وهو متخرج لتوه فى معهد المسرح وكان

**شادى** قد اختاره لدور «**إخناتون**» الذى بدأ يعده بمجرد الانتهاء من «**المومياء**».. مقتنعا بأن هذا الوجه الجديد تماما الذى لم يسمع به أحد هو أكثر الوجوه قربا من وجه **إخناتون**.. وكانت **سوسن بدر** ستلعب دور **نفرتيتى** وعلى أن تظهر **نادية لطفى** و**أحمد مرعى** بطلا «**المومياء**» فى أدوار أخرى مهمة فى الفيلم..

ومن هذه النقطة بالتحديد فيما أعتقد بدأت تراجيديا **شادى عبدالسلام** التى انتهت بموته.. فلقد مرت سنة وسنتان ولم يبدأ العمل فى «**إخناتون**»، وكان «**المومياء**» قد بدأ يخرج إلى العالم كله شرقا وغربا ويفوز بالجوائز.. ولكن قبل ذلك وربما أهم منه يلفت أنظار العالم إلى سينما مصرية مدهشة ومختلفة.. ولاأعتقد أن فيلما مصريا أثار ضجة وسيلا من الكتابات عنه وعن مخرجه كما فعل «**المومياء**».. وتحول شادى عبدالسلام إلى أسطورة.. بل إنها الحالة الوحيدة فى تاريخ السينما العالمية كلها - وليست المصرية فقط - التى يتحول فيها مخرج إلى أسطورة بفيلم واحد دون أن يقدر لهذا المخرج أبداً أن يصنع فيلمه الثانى.. إنها مقارنة بل وظاهرة غريبة وفريدة إلى حد لايمكن تفسيره أو حتى تصديقه!

مخرج عبقرى يصبح أسطورة بالمقاييس العالمية والمحلية.. وبمجرد فيلمه الأول والأخير.. ثم تمضى السنوات سنة بعد سنة.. وبالإيقاع نفسه المصرى الغريب.. إيقاع النيل والصحراء والجبل.. يظل أكثر من خمسة عشر عاما يصارع من أجل فيلمه الثانى فى وجه حالة من اللامبالاة والتبلد والغباء بل والعداء أصابت السينما المصرية حتى لايمكن فهمها. فأنا أفهم أن تستمر حالة الغباء وسوء التقدير فى أى سينما تأكل نفسها وتدمر أفضل أبنائها وتبدد عن عمد أهم قيمها ومواهبها وكأنها قررت بوعى كامل وعلى مشهد من الجميع أن تنتحر.. أفهم أن تستمر هذه الحالة لعامين أو ثلاثة أو خمسة ثم ينتبه الناس لما يحدث فيتحرك أحد ليصنع شيئًا.. ولكن خمسة عشر عاماً وأكثر.. فهذا بالتأكيد هو إيقاع النيل والجبل والصحراء الجافة التى تقتل الأخضر واليابس.

ولست أتحدث الآن عن «**إخناتون**» أو عن **شادى عبدالسلام** بالتحديد.. فلم تكن مصادفة أن هذه الخمسة عشر عاماً هى نفسها التى بدأ فيها انهيار كل الأسس والقواعد الأساسية للسينما المصرية بينما الجميع يتفرجون وربما يكسبون أيضًا من وراء هذا الانهيار الذى يدعون الآن أنه وصل إلى ذورة الأزمة التى يتحدثون عنها وكأنهم فوجئوا بها.. أو كأنهم ليسوا صانعيها.. فليست الخسارة إذن هى خسارة فيلم واحد أو مخرج موهوب واحد.. وإنما هى خسارة صناعة كاملة ويبدو أنها فلسفة مجتمع أيضاً.. فلا يمكن فصل محنة **شادى عبدالسلام** عن كل صور القبح والتردى وإهدار القيم المصرية الجميلة والنبيلة من أجل المتاجرة والكسب من كل ما هو رخيص وشائن.. وسينما كهذه فى ظروف كهذه لم يكن ممكنًا أن تصنع «**إخناتون**» بل ولم تكن حتى تسمح له بأن يخرج إلى النور ولذلك فلم يخرج «**إخناتون**» إلى النور أبداً.. وفى تصورى أن سينما رديئة كهذه هى التى قتلت **شادى عبدالسلام** ومنذ عشر سنوات على الأقل وقبل أن يصيبه المرض ليطحن عظامه ويقتل روحه القلقة الشفافة ووداعته وكل رقة وطموح وأمل الفنان الحالم فيه يوما بعد يوم.. ولقد رأيت **شادى عبدالسلام** وهو يشكو من صداع نصفى دائم منذ أكثر من عشر سنوات.. ولست طبيبا ولست أتدخل فى مشيئة الله الذى يملك وحده أقدار الناس.. ولكنى أتصور أن هذا الصداع النصفى الذى بدأت به متاعب شادى لم يكن بسبب عضوى وإنما كان بسبب عصبى ناتج عن عدم قدرة تلك الأرواح العظيمة فى الأجساد الواهنة على احتمال الإحباط والقهر المعنوى والإحساس بضياع الأيام يوما بعد يوم وأنت واقف فى مكانك عاجز عن الحركة والتقدم.. وهى المحنة التى يمكن أن تستشرى من مجرد صداع إلى تآكل كامل ونهائى للروح والجسد معاً..

وسينما أخرى تملك عبقريا مثل **شادى عبدالسلام** وحتى لو لم تكن تدرك قيمة «**المومياء**»، ولكنها انتبهت فقط عندما رأت العالم مبهوراً به إلى حد أن تخصص له مجلة «**الفيجارو**» الفرنسية ثمانى صفحات هذا العام فقط وبعد أكثر من خمسة عشرعامًا لم يخرج فيها غيره.. كان يجب أن تنتبه إذن إلى أنها تملك كنزاً. وكانت جديرة بأن تضع أمام هذا الفنان كل إمكانياتها لكى يصنع أفلاما وأن توفر له حتى «لبن العصفور».. وكثيراً ما كنت أتخيل أننا وفرنا **لشادى عبدالسلام** الفرصة ليقدم فيلما كل عام ليصبح لدينا الآن ١٥ فيلمًا من نوع «**المومياء**».. ولو أننا تركناه يصنع فيلما كل ثلاث سنوات لأصبح لدينا خمسة أفلام.. أو لو أننا تركناه يصنع فيلما كل خمس سنوات لنملك ثلاثة أفلام.. أو حتى لو صنع «**إخناتون**» قبل أن يموت».

ولكن ماحدث أنه قضى الخمسة عشر عاما وأكثر يصنع «**إخناتون**» فى روحه وضميره وأدراج مكتبه فقط.. كتب السيناريو وأعاد السيناريو أكثر من مرة.. ورسم المناظر صورة صورة وتفصيلة تفصيلة.. وصمم الديكور والملابس هو وابنه الروحى وتلميذه وصديق عمره **صلاح مرعى** وحتى قطع الإكسسوارات

وجلس ينتظر.. ومر عليه أكثر من وزير ثقافة وأوراقه تنتهى فى أدراج موظفين لا علاقة لهم بالسينما ولا حتى يحبونها ولكنهم هم الذين قتلوها.. ثم سحبوا منه حتى «مركز الفيلم التجريبى» الذى حوله إلى مدرسة لنوع فريد من السينما الراقية تخرج فيها تلاميذ موهوبون كان يمكن أن يصنعوا شيئاً.. ولكن حتى الشبان من تلاميذ شادى شاخوا وشاخت أرواحهم ومواهبهم وظل هو يحاول من أجل «إخناتون» دون أن يفقد الأمل.. وكان الجميع يلقونه بكل الترحيب الممكن ويقدمون له التقدير والتكريم على أعلى مستوى ويتكلمون كثيراً ويبتسمون كثيراً ويحلفون على المصحف أنهم مستعدون لصنع «إخناتون» ولكن دون أن يصنعوه أبداً أو حتى يتحركوا خطوة واحدة.. وتركنا جميعا هذا الفنان النادر يمشى بيننا بإيقاعه الشامخ الهادئ وهو يرجو الجميع بأدبه المصرى المتحضر المذهل وصوته الخفيض الذى لم يسمعه أحد أبداً يرفع نبرته درجة واحدة.. دون أن تتحرك «نخوة» أحد منا أو تأخذه الهمة لصنع شيء.. ليس من أجل **شادى** ولكن من أجل مصر والسينما المصرية ومن أجلنا نحن أنفسنا الذين نحمل وزر دمه المسفوح على كواهلنا جميعاً..

ولست أذكر شخصياً عدد المرات التى كتبت فيها وكتب الزملاء يطالبون بصنع «**إخناتون**».. ولا عدد الاجتماعات والمؤتمرات التى وعد فيها «موظفو السينما» بأن يقدموا كل التسهيلات لصنع «**إخناتون**».. ولكنى أذكر أننى كنت أوشك أن أبكى خجلا من نفسى وأنا أسمع من **شادى** أنه بدأ مشروع مزرعة دواجن فى بلده المنيا لكى يعيش.. ثم وأنا أرى **شادى عبدالسلام** ينتهى إلى صنع ديكورات الفنادق الكبيرة لكى يعيش.. ثم وهو يقابلنى بهدوئه نفسه المثير وأمله المذهل وقدرته الأسطورية - المصرية! على المحاولة وعلى الاحتمال فى سنواته الأخيرة دون أن يفقد ابتسامته وحسه الفكاهى الساخر المرير الكامن فى أعماق محنته.. وهو لايكف أبداً عن الدوران حول مصر المتحضرة العظيمة التى لايحبها أحد ولايفهمها كما يفعل هو لأنه جزء منها.. فيصنع أفلاما تسجيلية بين وقت وآخر لحساب مصلحة الآثار.. بينما يرفض عروضا شديدة الإغراء لإنتاج «**إخناتون**» بأموال عراقية وسورية وفرنسية وكندية.. بل وحتى إسرائيلية.. لأنه كان يرى أن «**إخناتون**» لايمكن إلا أن يكون مصريا حتى لو جاع هو.. فأية عظمة وأى شموخ وأية تراجيديا لعبقرى مصرى أفلتناه من أيدينا.. كان قد مات منذ سنوات لحظة أنه أدرك استحالة تحقيق الحلم.. ولم يكن هذا الذى شيعناه هذا الأسبوع سوى الجسد الذى أنهكناه جميعًا بمجرد «عدم الوعى» بقيمة ما بأيدينا.. و«**المومياء**» التى تأخر عبورها إلى وادى الموت والخلود بضع سنوات.. فليسامحنا الله جميعاً. ■

عن الإذاعة والتليفزيون ١٨/١٠/١٩٨٦م

دراسات



# النحت المصرى القديم وتصميم الأزياء عند «شادى»


## محمود مبروك

* مدرس بقسم النحت بكلية التربية ومتخصص فى الفن المصرى القديم والترميم، اشترك فى ترميم تمثال «أبى الهول» ٨٩ ـ ٩٤، وترميم تمثال «مريت آمون» بأخميم ٩٢ .


قدائماً ما يواجه مصمم الملابس التاريخية مشكلتين:

أولاهما: تفسيره الخاص لطراز الملابس حسب ما يستقى من المراجع والوثائق المتاحة لديه.

ثانيهما: تحويل هذه التصميمات لمرحلة التنفيذ من أقمشة مختلفة الخامات وطرق للتفصيل وإضافة الإكسسوارات عليها.

وقد يحمل الفن المصرى القديم طرزاً من الملابس يصعب تفسيرها، وذلك لما يتميز به الفن المصرى. فهو يميل إلى الرمز والتجريد أكثر من تمثيله للطبيعة المرئية.

لقد حكمَ الفن المصرى نسب وقواعد استمدت قوانينها من العمارة، ولايمكن فصل تمثال مصرى قديم من معبده سواء كان هذا التمثال فى مدخل البوابة الضرحية يستقبل القادم للخشوع والعبادة، أو أن تكون التماثيل فى أحضان بهو الأعمدة تسكن فى الفراغ بينها لتطالعنا واحدة بعد الأخرى، أو تكاد تختفى فى ظلمة الحجرة المقدسة لتطل علينا فى يوم محدد من كل عام بعد أن تعامدت أشعة الشمس لتنير وجه التمثال ليبدأ ميقات العبادة.

أصبحت هذه التماثيل اليوم داخل «فترينة» زجاجية، وتجمعت بالمتاحف ليس فقط بدون نظام تاريخى يحكم ترتيبها، ولكن الأهم هو فقدها لجغرافية المكان التى خرجت منه، والذى أثر بدوره على هيئة هذه التماثيل، سواء كانت لملك أو لملكة أو لأمير أو لقائد؛ فهؤلاء أولاً مهما كانت وظائفهم وما يحملون من شارات الحكم وملابس وإكسسوارات هم جزء من العمارة المصرية القديمة التى تميزت بالخطوط الهندسية المستقيمة المتعامدة فى رمزية وتجريد.

ولتوضيح ما هو واقعى وغير واقعى فى تمثيل الملابس التاريخية نستعين بمثالين فى النحت أحدهما إغريقى والآخر مصرى قديم.

فالنحات الأول يعبر فى تماثيله الإغريقية عن الإيقاع من خلال ثنايات الأقمشة المتكررة والتى تتكاثف فى أقواس وأنصاف وأقواس حتى يكاد الفنان أن يحرر الكتلة من جمودها فتتطاير كتل الملابس متباعدة فى حيوية عن الجسم، لتوضح فى واقعية جمال الجسم البشرى، وأيضاً عن طبيعة الرداء ومم يتكون، حتى تفاصيل الحياكة عند الصدر وأطراف الرداء، والنحات الإغريقى يجعل فن تمثيل واقعية الملابس وتكاثف ثناياها دليل على الدقة فى تمثيل الرداء

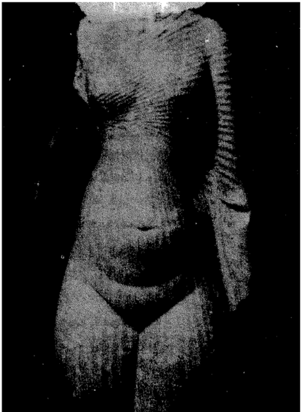


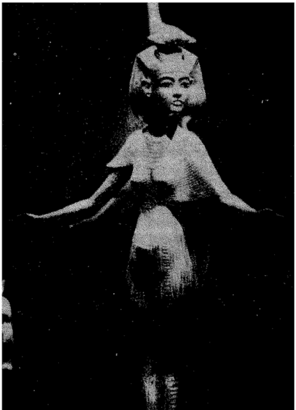


النحت الإغريقى



النحت المصرى





والذى يعرض بدوره جمال الجسم الذى يحتويه.

أما المثال الثانى فهو فى النحت المصرى القديم، حيث قام النحات بالتعبير عن الملابس بما يخدم بقاء بنيان هذا التمثال، فترابط الأجزاء التى لاتنفصل عن بعضها البعض مكونة كتلة غير قابلة للكسر تعاند الزمن كمادة وتنتظم فى إيقاع هندسى كشكل. وإظهار شكل الملابس يساعد على تماسك هذا التمثال، فأحيانا تظهر واضحة قوية لتشمل وتحمى نقاط الضعف فى الكتلة بين الأقدام أو الذراعين، وأحيانًا «تمثل» برقة وشفافية حتى تكاد تحفر فى الجسم وتلتصق عند الصدر أو البطن أو الأفخاذ فى إيقاع متغير متمثل فى خطوط البليسية، الذى أخذ شكل شعاع الشمس، وعندما تلمس الإضاءة هذه الخطوط تختفى وتظهر حسب ارتفاع وانخفاض الكتلة ليظهر الرداء وكأنه التصق تمامًا بالجسم ليستر أو يفصح عن جمال الجسم. فالأمر هنا يختلف بين «تمثيل» الملابس فى النحت الإغريقى عنه فى المصرى فهى عند الأخير لها قيمتها المجردة من خلال الانفعال الجمالى الخالص لكتل التمثال أو ما يسمى بالتميز التشكيلى.

بعد هذه المقدمة. يظهر تساؤل: بالرغم من عدم واقعية تمثيل الملابس عند المصرى القديم، كيف اتجه **شادى عبدالسلام** للفنون الفرعونية حتى يمكن أن يفسر ويصمم لنا هذه الأعمال؟

أن من ينظر فى الدراسات والتصميمات التى تركها لنا «**شادى**» وخاصة فى فيلم «**مأساة البيت الكبير**» تجعل المتطلع لها يقترب بها من فن النحت أكثر من غيره من الفنون مثل التصوير المسطح الجدارى أو الرسومات الخطية. وتظهر أسئلة واستفسارات.

- لماذا التجأ **شادى عبدالسلام** إلى فن النحت بكتله الثقيلة ليحولها إلى عالم الأقمشة ورقائق الذهب بالرغم من أن فن التصوير يحمل قيما لونية وزخارف أكثر وهذا ما يحتاجه تصميم الأزياء؟

- هل ذهب شادى إلى فن النحت باعتباره فنًا ذا ثلاثة أبعاد وهو أقرب فى حلوله الفنية إلى الأزياء وهى أيضًا فن ذو ثلاثة أبعاد؟

- وماذا عن «الإكسسوارات». إن بعضها رمزى مثل التيجان الملكية سواء تاج الشمال أو الجنوب أو التاج الأزرق، ولادليل حتى الآن على وجوده أو إن كان قد استعمل فعليا.

وإذا كان قد استعمل فهو يلبس أثناء جلوس الملك على عرشه.

وماذا عن الإكسسوارات أو الملابس التى يرتديها الناس فى حياتهم العادية؟

من الصعب أن نتناول كل سؤال بإجابه منفردة.

ولكن علينا أن نتبع رؤية شادى الفنية بين اللغة السينمائية المتحركة ولغة الفن الساكنة.

## لوحة العائلة الملكية

من خلف الستارة الملكية المحلاة بزهور مذهبة يطالعنا «**شادى**» فى تصميمه للعائلة الملكية بتكوين لايبعد كثيراً عن ترتيبات الأوضاع التقليدية للتماثيل المصرية، بل يتضح مدى فهم ودراسة «**شادى**» لما تحمله هذه الأوضاع من مضامين الاحترام التى تصل إلى التقديس، وأظهر «شادى» كيفية التصرف فى ترتيب أوضاع جديدة وخاصة فى عرضها للمجاميع وما يتفق وطبيعة العمل السينمائى دون إخلال أو ابتعاد عن روح النظام المستمد من تلك التقاليد القديمة ومع ذلك فإن مشاهد اليوم يتقبلها.

وبالرغم من واقعية الأسلوب عند «**شادى**» فى تصوير الملك أو الملكة أو ولى العهد والأمراء إلا أننا نجد تنظيما هندسيا بين الاستقامة الرأسية للأجسام مع الخطوط الأفقية لتلامس الأكتاف، أحكم كل ذلك فى تنظيم وترتيب كأنه يخضع «لبروتوكول» وبين ارتفاع الملك والملكة ثم النزول إلى ترتيب متدرج لأسفل من الأمير الطفل إلى الأمير الجالس فى المنتصف إلى ولى العهد الذى أصبح فى المقدمة.

كل هذا يجعلنا نشعر بأنها تماثيل فى قدس الأقداس سلطت عليها الإضاءة فتحولت الحجارة إلى أجسام تنبض بالحياة ترتدى الأقمشة الكتانية الرقيقة وكأن الملابس خلفية بيضاء وضعت عليها عقود وأساور من الذهب الأصفر والأحمر المطعم بأحجار الفيروز واللازورد والعقيق تزين الأقدام وتشد المعصم لتقوى قبضة اليد الحاكمة، وتحمى الرقبة والصدر، وتعلن عن رمز الحكم على الرأس.

الإكسسوارات عند «**شادى**» لاتقل أهمية عن الملابس قد تزيد وهذا ليس بالقليل. ومثال ذلك أن شادى يوضح هذا ليس فقط فى التصميم بل أيضاً فى النص حيث يؤكد على أهمية الإكسسوارات وأنها ليست كنوزاً للفراعنة كما تسمى اليوم، وليست هذه الحلى للزينة فقط، ولكنها تحمل رسالة ذات دلالة عند ارتدائها فهو يؤكد للمشاهد من خلال الصور المرئية واللغة المسموعة ما يفسر هذه التساؤلات:

- هل الحزام الذى يلف وسط الملك له معنى وكذلك ألوانه؟

- هل القلادات التى تحيط رقبة الفرعون تختلف فى معناها عن التمائم التى تتدلى على صدره؟

- هل الألوان التى تحملها الأحجار الكريمة من التركواز الفيروزى أو العقيق

الأحمر أو الأخضر أو الأزرق اللازوردى له قوة سحرية يؤمن بها المصرى القديم، ولذا يرتديها الرجال والنساء من العامة أو الخاصة؟

من خلال تراتيل الدعوات لولى العهد عندما يتم تنصيبه للبلاد، تتم المراسم ويتقلد هذه الإكسسوارات.

يتضح هذا كما جاء فى النص:(١)

**«أحمل إليك كبشا وطفلا من اللازورد**

**وأحمل إليك أسداً: صوت مردد،**

**ليحميك ويظل يحميك.**

**مرتل - أضع من أجلك تمائم من أحجار كريمة.**

**كورس - من البحر الأخضر الشمالى.**

**مرتل - ومن الشرق.**

**كورس - تميمة من فيروز سيناء تحمى عينيك.**

**مرتل - ومن الصحراء الغربية.**

**كورس - تميمة من العقيق من الواحات لتحمى رقبتك.**

وفيما يخص معنى الحزام الملكى يقول «شادى» فى النص:(٢)

«.... ثم يسرعان بإفساح الطريق لشابين من الحاشية يدخلان ويركعان إلى جانب صندوق مستطيل وإن كان ضيقاً.. يحملان منه حزاما ذهبيا مطعما باللازورد والفيروز ويلفانه حول وسطه يتحركان برشاقة على ركبة واحدة أو ركبتين - دائماً أحدهما يمسك به من الخلف بينما الآخر يهرول إلى الأمام ليشبكه وهما يرددان:

«صوت تثبيت الحزام»

الشابان..

**«باحترام»**

**النيل يحيط بوسطك..**

أمواجه من اللازورد والفيروز..»

**كورس يردد:**

**أيها اليافع العظيم..**

**«أنت محاط بالمياه المتجددة..**

**أحد الشابين:**

**«إلى الأبد»**

**كورس:** «التى توحد البلاد بالحياة.

**الشاب الآخر:** إلى الأبد.

## لوحات الكهنة:

**النص:**

«ثمانية كهنة راكعون للصلاة(٣)»

أمام هيكل آمون الذى يظهر فى عمق البهو،

أبواب الهياكل مفتوحة ويرى من خلالها هيكل آمون الذهبى.

شعاع ضوء يهبط فى فتحة السقف ويضىء الهيكل الذهبى.

بعض أشياء ذهبية وفضية هنا وهناك..

وكذا ملابس الكهنة البيضاء

ولكن ما عدا ذلك فكل شىء عظيم وبارد...

..............

جميعهم فى ملابس ناصعة البياض وتلتف جلود الفهود حول أكتافهم يحملون شارات طويلة سوداء تعلوها رأس الكبش الفضية والنحاسية الداكنة.

«خنوم - آمون» التى تتوجها ريشة آمون الفضية.

.............

الموكب يتقدم خلال الظل والضوء..... غابة من الأبيض والفضة. أشعة الضوء تهبط جادة من فتحات سقف الممر الأوسط فتلمس كل صف يمر تحتها فيتلألأ للحظة.

عندما يتناول شادى شكل الكهنة فى النص يحيط بنا هذا الغموض الهادئ الذى يمثله رجل الدين فتشمل رؤية هذا المعنى، الديكور، الملابس، الإكسسوار، والإضاءة. ولاتختلف ريشة وألوان شادى فى تصميم لوحات الكهنة. فهى ترجمة للنص أكثر منها توضيح لطبيعة الأزياء فقط أو الإكسسوار أو غير ذلك. أمامنا غلالة من الأضواء تتحكم فى تفسير الرؤية وترتيب المجاميع بين قائد وتابع ليقترب لمعان الذهب والفضة، تظهر رءوس عميقة النظر وتذكرنا بالنحات «تحتمس» الذى أبدع نحت تماثيل الملك «إخناتون» وزوجته والأميرات وهم حليقو الرءوس وتلمع جباههم كأنها منحوته من صخر بلون بشرتهم، ويتقدم الكهنة بخطواتهم الثقيلة، وتنتصب قاماتهم وتتزن حركاتهم فى صفوف نلحظ نظامها القائم المستقيم الذى لايأتى إلا بالحركة الهادفة للأمام فقط.

تستقيم ثنايات الرداء بعد أن التف حول الجزع حزام فى ربطة عريضة تكاد تقترب من أسفل الصدر، ويزداد التعبير عن ثقل القماش أسفل الركبة فى نهاية الساق، وعندما تتقدم حركة الممثل إلى الأمام يظهر تحريك هذا الثقل فى الدفع المستمر لنهاية الرداء، مما يضفى على الحركة الهدوء والوقار وتحد من الحركة السريعة وعدم الهرولة والتى تتصف بها شخصية رجل الدين، وتنتصب الشارات بين أيديهم لتحكم الفراغات بينهم وكأنها غابة من أعمدة المعابد تحتضن مجاميع تمثيلها الساكنة ليضفى على التكوين سحراً وغموضاً.

## لوحة الملكة تى

**النص:**(٤) ...... الملكة «تى» تجلس إلى جواره منتبهة ومتألقة.. يدها اليمنى

مدودة لتعتمد ظهره كالوضع التقليدى.. بينما تطوق بيدها اليسرى أصغر أبنائها الأمير «توت عنخ آمون» البالغ من العمر عامين والجالس على حجرها، تضع على رأسها باروكة سوداء ضخمة مزودة بجناحى نسر مطعمين بالزخرف يحددان وجهها الملكى..

ويزين جبهتها الجليلة حيتان ورأس نسر يرتفع على باروكتها تاج الأم المقدسة إيزيس المصنوع من الذهب الصلب والذى يتكون من ريشتين طويلتين وقرص الشمس.

- إن المشاهد للتمثال الضخم للملكة «تى» والموجود بالمتحف المصرى يقترب أكثر من خيال «شادى» فى هذا النص، فتمثال الملكة يتساوى فى الحجم والهيئة مع تمثال زوجها الملك «أمنحتب» فى تكوين ثنائى لم نشاهد قبل ذلك فى المعابد وخاصة أن هذا التمثال وجد بالمعبد الجنائزى بالبر الغربى وفى مقدمة الطريق الموصل للأرض المقدسة حيث يدفن الفراعنة، كل ذلك يدل على مكانة هذه المرأة ليس فقط كزوجة للملك، ولكن أيضاً قائم لكل من [اخناتون - سمنخ قارع - توت عنخ آمون]..

لقد خلدت أيدى النحاتين هذه الملكة معبرة عن قوة شخصيتها ليس فقط لضخامة تماثيلها ولكن أيضاً ظهور ملامحها على وجوه تماثيل الإلهة «موت» زوجة الإله آمون أهم وأشهر إله فى ذلك الوقت.

لقد عبر شادى فى تصميماته لهذه الملكة ببساطة ولم يغال فى تزيينها ولم يحمل صدرها أو معصمها الذهب الكثير. لقد تدثرت برداء وروب رقيق أبيض يعقد طرفاه أسفل الصدر ويذكرنا هذا برداء الأميرة «نفرت» زوجة «رع حتب» من الدولة القديمة، وبالرغم من بساطة الرداء إلا أننا نشعر من اللوحة بالهيبة الملكية دون قسوة وبقوة الشخصية مع جمال المرأة ونبل أم الأسرة الملكية مع الرقة والعطف الإنسانى.

لم تكن تماثيل المرأة وخاصة فى الدولة الحديثة «الأسرة - الثامنة عشرة» بعيدة عن هذه المعانى، لقد استدعى «شادى» جماليات فن النحت المصرى والذى تأتى تعبيراته من الداخل لا من الخارج

فالتمثال المصرى لا يتجمل من الخارج بتفاصيل أو ملامح براقة «فالتعبير» شيء «والتأثير» شيء آخر، وليوضح النحات تعبيره يتجه إلى تغير فى النسب عن طريق المبالغة فى بعض الكتل على حساب كتل أخرى حتى يصل إلى تعبيره الخاص، والذى تنتظم فيما حوله سائر مقومات العمل النحتى. وكذلك نجد «شادى» فى تصميمه قد تعمد المبالغة فى حجم باروكة الرأس للملكة «تى» وزاد من فخامتها ليركز على وجه هذه الملكة أو يتقابل (فى تضاد) الذهب اللامع مع الإطار الأسود الداكن للشعر تحفه حروفه المذهبة من أسفل وترتفع حيات الكوبرا من أعلى لتصبح كتلة الرأس متساوية مع أكتاف الملكة الرقيقة التى تكاد تختفى داخل ردائها الأبيض الناصع، وأصبحت الملابس والإكسسوارات عند «شادى» (أحجاماً وكميات) محسوبة، مبالغ فى بعضها ويقلل من بعضها الآخر حتى يتحقق له التعبير عن شخصية الملكة فى وحدة فنية تشترك فيها الألوان والأحجام وتبرز لأول وهلة بطريقة مباشرة.

وما كان لشادى سوى الالتجاء للغة النحت للوصول إلى هذه البلاغة. ولا يمكن أن يتم هذا الإبداع إلا أن تسبقه مرحلة إعداد طويلة اهتم فيها شادى بالبحث والدراسة والصنعة والانكباب المضنى على العمل حتى يتسنى له أن يجمع المواد اللازمة لتحقيق خبرته الحسية، وليعطى لنا أعمالا فنية تشرح لنا كيف يمكن أن نقرأ ونشاهد حضارة مصر القديمة.

**مما سبق... كان أمامنا ثلاث لوحات فقط من أعمال «شادى عبدالسلام» فى تصميم الملابس!** ■

انظر فى ملف الصور فيلم «مأساة البيت الكبير» مشاهد العائلة الملكية، الكهنة، والملكة تى.

## الهوامش

(١) سيناريو «مأساة البيت الكبير» شادى عبدالسلام مشهد (١) ص ١١.
(٢) نفسه، مشهد (٢) ص ٤.
(٣) نفسه، مشهد (٧) ص ٥، ٦.
(٤) نفسه، مشهد (١٠) ص ٨.

## مراجع مختارة باللغة العربية


(١) أحمد بدوى، فى موكب الشمس، ٢جزء، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٥.

(٢) الدرد، سيريل، مجوهرات الفراعنة، ترجمة مختار السويفى، الدار الشرقية، ١٩٩٠.

(٣) سليم حسن، مصر القديمة (١٦ جزء)، الجزء الثانى والخامس، (طبعة جديدة) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.


## باللغة الأجنبية


1 - Abubakr, A.M., Untersuchungen über die ältägyptische Kromen, Gluckstadt, 1937.

2 - Amdrews, C., Amulets of Ancient Egypt, British Museum publ., 1994.

3 - Aufbruch & Dauer, Ägyptische und Moderne skulptur, München, 1986.

4 - Bissing, F. Von, Denkmaeler aegyptischer skulptar, Munich, 1911 - 14, 3 vols.

5 - Boeser, P. A. A. & Holwerda, A. E. I & L. H., Beschreibung der aegyptischen Sammlung des Niederlaendischen Reichsmuseums der Altertumer in leiden, Vol IV - VI, (Denkmaeler des Neuem Reiches) 1911 - 13.



من فيلم الكرسى

دراسات



# تداعيات غائمة في حضرة الذي لايغيب

## حسين عبدالقادر

* أستاذ التحليل النفسى، وعلم النفس المرضى بكلية الآداب جامعة المنصورة، مدير عام فرقة الغد للعروض التجريبية.

*«البلد المجهول الذى لم تتخط تخومه قدم سائح، يحدونا على أن نؤثر الصعب بين أهلينا على السهل بين أناس لانعرفهم».*

هاملت (شكسبير)

*«فى الفن مازال الإنسان وقد طغت عليه رغباته يستطيع أن ينتج شيئاً مماثلاً لإشباع هذه الرغبات».*

(فرويد، الطوطم والتابو)

**بدء:**

**(عود للوراء**
**( Flash Back**

فى ليلة ذات خريف شتائى بتونس العام الماضى (أبريل ١٩٩٣)، كنت مدعواً لإلقاء محاضرات حول التحليل النفسى والسينما فى عديد من جامعاتها، ومن العاصمة إلى «نابل»، إلى «صفاقس»، هزتنى أمواج الحب الذى يحضن مصر فى عيون من التقيت بهم؛ العزيزان «فتحى الخراط»، «على العابدى»، (المسئولين عن البرنامج)، ومعهم كوكبة من المساعدين أخشى أن تخوننى الذاكرة فى اسم منهم، وتعانقت صبوات وجد فى الحوارات المهموسة والملتهبة معاً من طلاب يفوح عطر غدهم بأطياف مستقبل ظامئ لتحدى كيانات الفرقة للأمة العربية مغرباً ومشرقاً، ومعاتب فى الآن نفسه لدور الفيلم المصرى الذى يتدنى، ويسيء لمصر والمصريين، باستثناء أسماء قليلة من أجيال مختلفة، وبغض الطرف عما في الدلالتين معاً من ظمأ وعتاب - يشى بثنائية وجدان Ambivalence(١) وإن كان للعتب ظلال فى الواقع علينا أن نسلم بها، إلا أننا كنا دوماً نبحر لشطآن أخرى بعيدة عن تفسيرات محتملة لمثل هذه البنية، ونتاخم الخطاب الإيجابى ونغوص فى موج ديناميانه، مع إيضاح واجب لبعض الجوانب السلبية فى العقاب والتى كانت تكشف هى الأخرى - فى مستوى أعمق - عن جوانب حبية عميقة يكتبها - فى ظنى - الأمل الغائم والدور المصرى بتعدد أوجهه، ودون دخوله فى تفسيرات لايتسع المجال لذكرها إلا أنه من الممكن أن نجد وجهاً من أوجهها فى ذلك التعبير البسيط «العتب» نافذة قد تخفى وراءها الحب العميق»!!

فى كل الأحوال كنا نطرح فى البدء رؤيتنا فى العلاقة الحميمة بين السينما وعلم النفس. وبخاصة التحليل النفسى، ثم نقيم حواراً حول هذا الإطار النظرى نتبعه بمشاهد فيلم من اختيار العزيزين **الخراط** و**العابدى**، وبعدها يموج اللقاء بحوار متوهج الإيقاع، وفى صفاقس عرضنا «**المومياء**». وليل/ نهارى بإشراقه

المبدع «شادى عبدالسلام» يبدد ساعات تمتد فى بيئة محافظة لمدينة لما تزل أسوار الدولة الحفصية ببواباتها تلف لؤلؤ الطرق الضيقة - كمحار يطبق - وإن ذكرنا بعبق القاهرة المعزيّة القديمة.

وتترى أسئلة متداخلة، ومداخلات رهيفة متسائلة فى أحرف عشق تناغم رؤية شادى عبدالسلام، وإن لم يخل الأمر ثانية من جلجلة لأصوات عتاب راعش الخلجات لما نكص إليه حال السينما المصرية الآن إلا لندرة منها.. وكيف.. وكيف.. وتمور المعانى وتعود بنا العربة فى المساء الرذاذى إلى العاصمة لنتمكن من إدراك صبيحة يوم تال لموقع آخر.. لكنى ليلتها جافانى النوم إذ أسبح فى رؤى شادى، وأحس الأحرف عطشى كى أكتب رداً على سؤال وعدت بالجواب عليه؛ ألا يستحق شادى عبدالسلام أن يكون هناك «مكتوب عنه منكم سى حسين» ؟!

وتحاول الكلمات أن تستريح على صدر المعنى، وتتوالى موجات من أحرف عشق، ولكن بريق الفيلم المتجسد من ساعات فى العيون التى دفعت الأيدى لتصفيق حاد امتد لدقائق فور انتهاء عرض الفيلم، حير القلم فى يدى، وبصعوبة بالغة بدأت المعانى ترسو فى شطآن صوفية لمبدع صوفى وعاشق ما هو بالداخل لديه «مقام حال»، يتجسد فى العملية الإبداعية باعتبارها مشروعاً خلاقاً، تتم فيه معجزة التقاء ما هو داخلى بما هو خارجى قبل أن يخضع لاختبار الواقع»[٢]، وكان طبيعياً - لدى - أن تعاندنى الكلمات إذ أنّى لمدها ومستدعياتها أن تبلغ أعاليه.. ولم يكن أمامى غير اللجوء لتلقائية تتشابك مع ندرة المراجع التى أحملها فى سفرتى، وتصاعد الوجد المحلق للتداعى الطليق Free Association، وحملنى جناح شادى المتوهج بأطياف رؤاه، لكن كيف ينهمر التداعى وهمهمات الإحساسات بالقصور عن بلوغ شطآنه ترقب جريان الأحرف.. ورغمها كتبت.. فألف معذرة شادى عبدالسلام فرحيق إبداعك يعلو فوق الكلمات، ويتخطى لما وراء الواقع ترانيم أكوان وتكوينات وبناء فيلمى خطف مد بريقها موتك/ الحياة، إذ الخالدون فوق الحياة والموت، وإن كان حلمك الطواف بفنك وبمصرك وبتراث الفراعنة لم يتواصل بعد، وكيف له أن يتواصل ومتغيرات كثيرة كثيرة لقوى الإنتاج

من فيلم المومياء



وعلاقاتها وأبنيتها قد تبدلت، وأثمرت - وياللأسف - حنظلا نراه فى كل يوم وعلينا أن نتجرع غصصه فى واقع ردىء، يامن فتحت باب الشرنقة المشتاقة للخلق الممهور بإبداع متخطٍ، متعالٍ، فكيف يا لؤلؤ محار رأيته فى قلوب مشاهدى فيلمك أن نبلغ قامتك؟! لكنها الضرورة المطلقة التى عانقت ساعتها الحرية المطلقة كى أكتب عنك أملا فى زمن يجيء، مدركاً أنه «لا الاستبطان ولا حتى التأمل الفينومينولوجى يمكنهما أن يجتازا حاجز اللغة ... إذا ما اعتبرنا اللغة فاصلة وموصلة للشعور واللاشعور»(٣)، وليلتها تداخل الأبكم فى الأصم (شعوراً ولاشعوراً) لعجز الكلمة عن التعبير عما رأيته حبا لمصر فى عيون الآخرين من فرط النشوى بإبداعك من ناحية. والأسى الذى يترسب من الذاكرة فى خزن صخرى لما آل إليه الحال من ناحية أخرى.. واختنقت لدى الكلمات يومها، ورغمها فقد كتبت!!

## إطلالة:

## (لقطة عامة Panorama)

أعرف أن أى قراءة جديدة أمر ليس سهلا، فالكائن الإنسانى - للوهلة الأولى - أسير المألوف والعادة والمتاح والممكن، لكنه أيضاً - وبخاصة لو أمضينا مع تطوره الإنسانى فى صراعه مع الواقع والحياة. لرأيناه - انبثاقاً للجديد وصراعاً من أجل الأمثل وماكان يبدو مستحيلا، وكأننا بإزاء إنسانين لا إنسان واحد، قد يركن طويلا للمتاح ثم ينبثق نبع للجديد فى الواقع الممتد بأفق الميسور والسهل، إذ يأتى فرد (أو جماعة) عبر جدل المعرفة والجماعة يدرك (أو يدركون) أن أعمق الأرض يحتاج للجديد ويعمل من أجله. إنه البعث الذى يرهص بغد آخر، وبرؤية أخرى تتجاوز ما هو قائم فى هذا الواقع أو ذاك، فى هذه التقنية والنظرية أوتلك، فى هذا التيار الفكرى أو غيره. وهكذا تتجدل خيوط للمعرفة ليزهر من رحم القديم ما يتخطاه الجديد لسيرورة كان لزاماً أن ينطلق من إسارها إلى رحابة المتجدد والمغاير. وتجدر الإشارة هنا إلى أننا نصدر عن وجهة نظر ترى أن الإنسان وبالحتم هو عضو فى جماعة فحتى «الناسك فى الصحراء إنما هو وبالحتم عضو فى جماعة ولايمكن فهمه إلا إذا عرفنا إلى أى جماعة ينتمى وإن فصل نفسه عنها جغرافيا»(٤)، وهنا قد يظهر قدر أولئك الذين يزرعون برعماً للغد ويضربون فى المجرى، مع التسليم بأن القدر فى حضارتنا المعاصرة إنما هو من صنع الإنسان.

لكن ترى هل نتقبل ذلك الرافد (أو النهر) الذى يشق مجراه فى اتجاه لم تؤلف ضفافه من قبل؟!.. تلك هى المسألة مع اعتذارنا لتساؤل هاملت وإجابته معاً «تلك هى المشكلة That is the question، أو ذلك هو السؤال.

مدخل لابد منه - فى ظنى - لو أحسبنى بحاجة للاستطراد حول دلالته، وبنيان معنى التوافق Adjustment الحق، لاتوافق «البرذعة الاجتماعية» لأولئك المسايرين. الذين لايستطيعون فهم التوافق الأبولونى (التوافق الحق) توافق **شادى عبدالسلام**، توافق المبدع والخلاق (فنانا أو عالماً أو طلعة) الذى يدرك أن قيمة الوجود - كينونة، إنما تكمن فى الصراع ضد المألوف(٥) وها هى بنية الوقائع - حتى فى معطيات الحياة اليومية - تؤكد ما تقول وحتى بدون أن نضرب فى تاريخ إنسانى بعيد انتهى لحضارة لاتعرف المستحيل وتأتى فى كل يوم بجديد قد يلقى من المعارضة مالاسبيل لتحقيقه بغير المضى والإصرار والفهم والبصيرة وجدل المعرفة. ويكفى أن أذكر بموقف معاصر من تاريخ التحليل النفسى الذى كان بذاته ثورة كوبرنيكية على المألوف، ورغمها واجه «**لاكان**» Jacques Lacan (٦) عندما نادى بقراءة جديدة لفرويد (أو إعادة قراءة Rereading) كثيراً من العنت وسوء الفهم من أن المدرسة الفرنسية فى التحليل النفسى كانت مهيأة لهذه الثورة الجديدة التى ترهص بغد آخر فى منحى علمى ترى مراجع عدة أن الواقع الثقافى الفرنسى كان أرضاً خصبة له إذ يكفى أن تعرف أن شيرى تيركل Shery Turkle فى دراسة لها عام ١٩٧٤ قد وجدت أن نصف الباريسيين فى عينة بحثها قد ذهبوا للتحليل، كما أصبح التحليل النفسى «موضة عامة»(٧) لكن **ها هو لاكان** يضطر للانسحاب من الجمعية الدولية للتحليل (عام ١٩٥٣) بقدر ما كانت القطيعة مع جمعية باريس، وينسحب معه جمهرة من المحللين النفسيين سرعان ما يعود جلهم لرحم المألوف، إن خوفاً ورهبة من الجمعية الدولية الأم. وإن .. وإن.. وإن «اعترفت الجمعية الدولية بمجموعة باريس وعادوا للجمعية ومنحوا حق التدريب للمحللين النفسيين وهو ما يطلق عليه البعض الانقسام الثانى (٦٣ - ١٩٦٤)»، وينتقل «**لاكان**» لمدرسة المعلمين العليا ويؤسس مدرسة باريس للتحليل النفسى الفرويدى منذ يونيو عام (١٩٦٤)، ولكن لاكان إذ يوقن بالجديد ويقدمه وينظر له، يحقق مرحلة جديدة تمتد حتى بعد وفاته ولاتقف عليه بل كسبت أنصاراً للجديد وانسحب منها البعض فما أكثر تمرد الأبناء وتوالى الجديد - إلا أن التحليل النفسى الأرثوذكسى نفسه، قد تبدلت عديد من مفاهيمه المستقرة والثابتة من خلال التنظيرات الجديدة التى أصبحت بذاتها مدخلا لجديد آخر، وهكذا دواليك.

أقول ذلك. لأن قراءة جديدة واجبة للسينما المصرية، ويكفى أن نشير إلى زاوية تاريخية فحسب، حيث كان التاريخ المألوف لأول فيلم روائى مصرى يبدأ

من فيلم «ليلى» لعزيزة أمير، والذى تم عرضه للمرة الأولى يوم الأربعاء ١٦ نوفمبر ١٩٢٧، وإذ بالقراءة الباحثة الجديدة تؤرخ له بفيلم «فى بلاد توت عنخ آمون» الذى قدم فى السادسة والنصف مساء أربعاء آخر الحادى عشر من يوليو عام ١٩٢٣ بسينما چيك ماتوسيان وقام بتأليفه وإخراجه وتمويله محام معروف بالقاهرة آنذاك وإن كان من أصل إيطالى فيكتور روسيتو، لكن - وهو الأهم فى ظنى - كان الدافع وراءه «محمد بيومى» والذى قام بتصويره وكان له فضل الاتصال بطلعت حرب وحثه على إنشاء أستوديو مصر(٧)، وقد بذل محمد القليوبى (المخرج والأستاذ بالمعهد العالى للسينما) جهداً رائداً فى التوثيق السينمائى لهذا التاريخ بفيلمه التسجيلى الطويل عن محمد بيومى ذلك الضابط المصرى الذى أحاله الإنجليز - المحتلون لمصر - إلى الاستيداع عام ١٩١٨، لكنه يسافر إلى ألمانيا ويعمل بأستوديوهاتها، ليعود لمصر - ويكافح من أجل الجديد.

وفى هذا السياق حول القراءة الجديدة لتاريخ السينما المصرية ها هو مهرجان القاهرة السينمائى فى عام ١٩٩٢ يشهد رائداً آخر لم يقف عند تصوير وإخراج فيلم سينمائى مليء بالخدع السباقة فى حينها، بل نظر لها وألف العديد من الكتب التى قام الطبيب السكندرى العاشق للسينما أسامة القفاش بدور متفرد هو الآخر لا يقل عن دور القليوبى فى البحث والتنقيب عن علم آخر فى سماء بدايات السينما المصرية إذ تعاد قراءتها من جديد، إنه أحمد راشد الذى عثر أخيراً - وبفضل واقع جديد يحاول أن يجتهد فى قراءته للسينما تاريخاً وأعمالا وتقنية - على عديد من أعماله ومؤلفاته(٨).

وما أكثر ما فى تاريخ السينما المصرية من مرتكزات ومراحل تلزم بها أية قراءة متعمقة ذلك أن الفكر العلمى يمنعنا أن نكون رأيا حول مسائل لانعرف تاريخها، كما أن القطيعة الواجبة مع الوقفة المتعثرة التى يمر بها الفيلم المصرى، استشرافاً لدور واع برسالة السينما المصرية فى أمتنا العربية مشرقاً ومغرباً، وإنسانها الذى تهب عليه رياح هوج متعددة القوى تلزم هى الأخرى بأن تقوم الأمس واليوم فى بعدها النشوئى (القطورى)، والذى يلم جنباته ديناميات ومتغيرات الواقع الاجتماعى - الاقتصادى - السياسى، وهنا يصعب أن نغفل بعداً سيكولوچيا لا يقف عند ديناميات الجماعة والشخصية وعوامل التفكك والنماء وما إليها وهو ما يمكن أن تثريه الأبعاد التى أشار إليها فرويد عن علم نفس الأعماق منذ عام ١٩١٥، ويطلق عليها المحللون النفسيون «الميتاسيكولوچى» Metapsychology (٩)، وتهتم بالنظرة الديناميـة وقوى الصراع والبعد الاقتصادى، والبعد البنيوى، والبعد النشوئى والطوبغرافى ويضيف إليها البعض البعد الوظيفى الذى يقوم عليه كل نشاط إنسانى، من ثم نرى أن نتوقف هوناً عن الاسترسال حول القراءات الجديدة لتاريخ السينما المصرية، وقد نعود لطرف منها، لنعرج على العلاقة الوطيدة بين نشأة السينما وعلم النفس والتحليل النفسى بخاصة، فما أكثر الأواصر التى توشحت بجدل معرفى استفاد منه سينمائيو العالم منذ حقب باكرة - ولما تزل - فى تاريخ السينما.

## مزج للقطات متوسطة (Mid - shots)

إذا سلمنا بأن الفن السينمائى هو إحدى القمم التى تتناغم فيها ديناميات عدة، فعلينا أن نسلم آنئذ بأنه عملية مركبة، وهو فى الآن نفسه - وكجزء من هذا المعنى - معانقة ثرية للواقع/ الحلم، الشعور واللاشعور، وبقدر ما هو إشباع لرغبة بقدر ما هو موقف من الواقع وإرادة تغيير، وليس غريباً كما سنرى أن ينشأ الاثنان (علم النفس بعامة والسينما) معاً، فمع معجزة الثورة الصناعية فى القرن التاسع عشر، ومع ذلك التطور المذهل - فى حينه - للآلة والنزعة للتخصص، كان منطقيا مع نهاية هذا القرن الذى أجهدت التقنيات عقل إنسانه، وأعلن معها نيتشة «موت الله»، وزاده فائض القيمة والبنية الرأسمالية جهداً وإجهاداً - أن يبحث عن هدأة على ضفاف أخرى فيما يروح عنه، بقدر ما كان البحث عن النفس وفصلها عن الفلسفة جهداً علمياً يسهم فى إثراء المعرفة وإعادة البناء واستثمار العلم الجديد فى ميادين يحتاجها الإنسان، ويتقارب التاريخان (تاريخ السينما وتاريخ علم النفس). ففى عام ١٨٧٧ قام إيدورد مايبريدج وچون إيزاكس باستخدام ٢٤ كاميرا تعمل كل واحدة منها على أثر الأخرى فى التقاط صور سباق الخيل فى أثناء انطلاق الجياد،(١٠)، وفى عام ١٨٧٩ (بعد عامين فحسب) ينشىء فونت Wundt أول معمل لعلم النفس بمدينة ليبزج، وكان ذلك إرهاصاً بانطلاقة جديدة للعلم الجديد (علم النفس) سرعان ما اتجه بها فرويد منذ دراساته فى الهستيريا مع بروير Breür, J (١١) وجهة أخرى فى اتجاه علم نفس إنسانى لايقف عند الماظهر أو الشعور أو المحتوى الظاهر Manifest content بل تخطى ذلك إلى المخفى أو المحتوى الكامن La-tent Content إنه اللاشعور Un-conscious، ذلك المضمون اللغوى الذى كان كتاب تفسير الأحلام عام ١٩٠٠(١٢) فتحاً جديداً فى فهم نشاط إنسانى ستتوالى من بعده الكشوف.

لقد كان ظهور كتاب دراسات فى الهستيريا عام ١٨٩٤ بداية خجلى لفرويد، وهى بداية لاتقل خجلا للأخوة لوميير

والصورة المتحركة، ومع مطلع القرن الجديد يتطابق التاريخان، التحليل النفسى ببداياته التى تتطلع للجديد إذ تفهم ولا تفسر فحسب لغة اللاشعور بما يتضمنه من مكونات اللغة الشعورية، حيث المفردات (الصور اللدنة فى الحلم على سبيل المثال)، والنحو (والذى هو إعادة ترتيب المقال على حسب المعنى)، والبلاغة (وما أكثر دلالاتها من رمز وتكثيف ونقل Displacecment) والصرف والصوتيات (وهى الدراسات التى أولتها المدرسة اللاكانية ثراء)، وبالمثل كانت السينما وهى تمضى للغد لغة جديدة هى اليوم فى الدراسات الحديثة لم تعد مجرد تهويمات لعبارات إنشائية، بل يتضمن الشريط السينمائى هو الآخر مفردات (اللقطة)، ونحو (المونتاج حيث إعادة ترتيب المقال حسب المعنى)، وبلاغة (ما أكثرها فى الرموز والتكثيف والنقل)، بدايات خجلى وتطور متواكب لا يقف عند حد، يتعانق فيه علم النفس والسينما لخدمة الإنسان، أو هذا ما يجب أن يكون، وقد جاء كلاهما منذ البدء إجابة لاحتياج إنسانى...

ألم يكن الإنسان باحثا بعد رحلة العناء اليومى عما يشبع متخيله ويحقق له هدأة النفس ويسهم أيضاً فى التقويم وإعادة بناء الوقائع والواقع؟! وماذا تكون السينما غير هذا؟!

نتاجات لقوى وعلاقات إنتاج فى عصر مشحون بالآلة والتقنيات والتعقيد والمعاناة. وباحث عن التخصص وزارع برعم لأرض جديدة ويستريح على صدرهامهما كان فى الجديد من صعاب..

وحوربت الآلة الجديدة وإن هرع إليها كثيرون حتى كان مفترق طريقين مع التطور الثرى للسينما الألمانية فى العصر الذهبى حيث روبرت فينى ومقصورة الدكتور كاليجارى. و«موناري» والضحكة الأخيرة، و«بابيست»، وأسرار الروح، ويتعانق التحليل النفسى مع فن السينما، ذلك أن هذا الفيلم الأخير تم تحت إشراف اثنين من أئمة التحليل النفسى ورواده الأوائل هما **هانز ساكس وكارل إبراهام**(١٣) ولم يقتصر الأمر على ألمانيا بطبيعة الحال، بل كانت هناك السينما الفرنسية (**رينوار الابن ورينيه كلير** على سبيل المثال) والسينما الروسية (وبودفكين ودوفشنكو وإيزنشتين..)(١٤)، وما أكثر العلامات على الطريق فى بلدان العالم المختلفة لتأتى السينما الأمريكية وتخطف جمهرة من المبدعين - كالعادة - بقدر ما يهاجر إليها جمهرة من المحللين النفسيين، وتتأثر دراسة الشخصية بالفهم التحليلى النفسى، بقدر ما تبزغ الموضوعات ذات الأبعاد النفسية ويتشابك فى فروع شجرة المعرفة - التقنية السينمائية تراث معرفى للتحليل النفسى الذى نمت أيكته لتتعلم السينما النطق (على حد تعبير أرثر نايت) وتبزغ أشكال جديدة وتقنيات جديدة سنجد للتحليل النفسى أثراً عميق الجذور بين طياتها حيث ميكانيزمات إخراج الحلم (أو عمل الحلم Dream work) والمفاهيم النظرية العديدة، بل والتقنيات الأوائلية والأساسية حيث التداعى الطليق (القاعدة الأولية أو الأساسية فى التحليل النفسى) وكسر وحدة الحدث والموجات الجديدة...

وترددنا مستدعياتنا الطليقة «حيث الموجات الجديدة»، إلى مخاض مر فى مصرنا تدافعت وتكثفت أوجاعه فى محنة يونيو ١٩٦٧، ورغم أنه كان خنجراً فى القلب، لكنه كان الدمار لا الهزيمة، فالهزيمة شىء آخر ذلك أن الشعوب فى ظنى لا تهزم، وها هى مقولة **سنتياجو** فى «**العجوز والبحر**» تضع دلالة أحسبها توضح ما أريد قوله، حتى لا يكون تلاعباً باللفظ «قد يدمر الإنسان.. قد يدمر تماماً، لكنه، أبداً لا يهزم»، ففى ظنى أن الشعوب قد تدمر فى معركة، بل ومعارك، وقد يخنق أجمل ما فى إنسانها، لكن الأنفاس الباقية إذا ما استوعبت الدرس - سرعان ما تسترد عافيتها، وتبتعث من دمارها روحاً جديدة، وشعاعاً قد ينزغ خافتاً لتشرق شمسه بعد طول ليل، ويتخلق فى نسيج كيانات أجيال المحن، و«أبناء الصمت» انتفاضة غد. ترهص فى أنسجة تولد وأعضاء تتجدد وتجدد، وما صورة الجسم التى باتت تبحث عن أشلائها فى الذوات الأخرى - بالمساندة والوعى بالواقع وإرادة أن نكون - غير تلك الأوصال التى تتجمع فى اللامرئى والمخفى الذى ينتفض حثيثاً عبر أعظم ما فى الإنسان «إرادة الجديد الذى لا يستسلم»!

فى هذا الواقع الجديد المر كانت «جماعة السينما الجديدة»، حلقة تتراسل فى تاريخ السينما المصرية التى أغفلنا عديداً من علاماتها البارزة عبر أجيالها المتعددة، وإن كان لقراءتها، أو إعادة قراءة Rereading تاريخها مجال آخر، إذ آن الأوان لتشرق شمس **شادى عبدالسلام** كى نقف على ضفافه متطلعين لأفقه الممتد الذى يصعب أن نفى رؤاه حقها..

**من هو شادى عبدالسلام.**

## تاريخ حياة:

## لقطة قريبة Close - up(١٥).

**هو محمد محمود عبدالسلام الصباغ** - من عائلة الصباغ الشهيرة بمدينة الإسكندرية وإن كان لأيكتها أفرع أخرى ببلدان عديدة بالوجه البحرى بجمهورية مصر العربية (والشهيرة بالمحروسة) وبخاصة فى دلتا النيل بالدقهلية إلا أن للعائلة أصولا أخرى بمدينة المنيا (حيث آثار بنى حسن) بصعيد مصر.

**الميلاد: ١٥ مارس ١٩٣٠.**

بشارع (لوحة ..)

والده محام نابه وشهير.

- تنطلق أغرودة مدوية (زغروطة) تملأ جنبات الشقه وتهرول صا حبتها مبشرة كل من تراه «ولد..ولد.. زى القمر»

إحدى صويحبات الأم تهدهد الوليد مقبلة إياه والأم بسريرها مبتسمة ابتسامة صافية سعيدة بالوليد الجديد وإن كان المخاض قد أتعبها ..وصاحبتها إذ تهدهد الطفل.

## فوتومونتاج

## المشاهد

## متعددة

يشب الوليد عن الطوق يحبو بين مكتبة والده الغاصه بالمراجع القانونية وكتب التاريخ .

- شادى الصبى يتطلع للمكتبة - ينقب.. لا يجد بغيته .. لكنه يعجب بأحد أغلفة كتب التاريخ المصورة يتجه لمكتب والده - يمسك بقلم باحثا عن ورقه بيضاء يحاول أن يقلد الرسم ..ثم يذهب لنافذة الحجرة يطل منها على الطريق .

## قطع

الصبى على درجه بفصل مدرستة منهمك فى الرسم (وهو جالس بجوار شباك) ..نشاهد ناظر المدرسة وهو خارج الفصل الدراسى يتأمل من النافذة المجاوره لشادى ،هذا الطالب الذى يبدع رسمه ، ثم يتجه للدخول إلى الفصل حيث يلتقى بمدرس الرسم وخلفه السبورة عليها تاريخ ٤ إبريل ١٩٤٣ ، يهمس ناظر المدرسة للمدرس ويضحك الاثنان، يتجهان معا إلى درج الطالب شادى . والذى كان مستغرقا فى رسمه ..يشيران لطوله البالغ بالنسبة لأقرانه يتطلع لهما **شادى** مبتسماً خجلا إذ يتنبه لوجودهما ويهم بالوقوف وهما .يبتسمان ويشيران له بالجلوس.

**الناظر** :لا اجلس يا شادى أنا أعرف ما تعانى منه ياو لدى .. آمل أن تكون أخبار صحتك كرائع رسمك..

**شادى** : يعاود محاولة الوقوف مبتسما فى أسى ) يظهر إلا أمل يا أستاذى ..هكذا قال الطبيب بالأمس. طول قامتى يعرض قلبى للخطر .

**الناظر**: الأطباء يبالغون أحيانا ياولدى.. لا تشغل بالك بما يقولون، فقط التزم بالعلاج والباقى على الله.. اجلس ياشادى.

**شادى** : أخشى أن يضطرونى للانقطاع عن المدرسة.

**المدرس** : يبدو أن المنيا وآثارها قد أوحشتك .. أما تكفيك إجازة نهاية العام للرسوم التى تأتينا بها من هناك ..

**شادى** يتطلع للأفق الممتد من النافذة...

ترى هل نستمر فى تناول تاريخه عبر سيناريو وحواريحمل لنا رحلة هذه الحياة التى اضطره فيها مرضه للمكوث عامين (حتى سن الخا مسة عشرة) فى فراشه ، وكانت القراءة والرسم عزاءه الوحيد فى وحدته هذه.

لقد كانت المنيا (والصعيد بعامة) والتى أحبها بكل خلجاته واعتبرها مصر القلب .. مصرالفرعونية ، زاده الأثير الذى يعينه على تحمل دراسته ، والتى كان نصيبه الجامعى فيها هو كلية الفنون الجميلة قسم العمارة والذى تخرج فيه عام ١٩٥٤ ليؤدى بعدها ضريبة الوطن جنديا فى القوات المسلحة وهناك كان عالماً آخر ينتظره قبل رحيله لأوروبا حيث درس الدراما فى معهد الأولدويتسن وليعود إلى مصر عام ١٩٥٦ ويسهم لتوه فى تصميم ديكور وملابس فيلم لم يخرج إلى حيز التنفيذ، هو خالد بن الوليد، لقد كانت الملابس وتطورها على مر التاريخ فى رأيه مرآة حقة لتدهور وتطور الإنسان، إنها الصورة الحقه التى يمكن أن نرى تقدمه أو تدهوره من خلالها، وفى الآن نفسه كان التاريخ مجسداً فى المعمار وبخاصة معمار قدماء المصريين انبهاره الأثير، إن عمارتهم كانت مليئة بنغمات فنون شتى تتآلف فى لحن مقدس كانت تنويعاته تجذبه بسحرها إلى السينما حيث السبيل الوحيد للتعبير عن نفسه. عن الذات المركبة المضطرمة بالسكون والحركة والتحدى سكون الداخل الرائق البسيط والعميق معًا (فى بحر السكينة الداخلية المتصوفة) ، والتحدى الذى كان يتطلع إليه فى سينما تنبض بحركة متفردة يمتد حبلها والسِّرى والسُّرى من عمق السكون الخالد الذى يحسه فى البعث، بعد الموت..

«الموت.. نوم.. ثم لاشىء.. نوم تستقر به من آلاف الخطوب التى وكلتها الفطرة بالأجسام. لكنه خليق بأن نرجوه.. الموت رقاد» (ذلك هاملت) وهو لدى «**شادى**» بعث الخلود فى العقيدة المصرية القديمة، والإحساس بقربه فى النقاء السرمدى الذى يلفه.

فى كل الأحوال سواء أكان التتابع سيناريو وحوارا أم سرداً، فقد بدأ عمله بتصميم ديكور أغنية لعبدالحليم حافظ إنها «حبك نار» فى فيلم «حكاية حب».. لقد كان حبه يحرقه وهو العاشق للوطن والفرعون. ولم يكن غريباً أن يكون ثانى ديكور ينفذه هو تلك الأغنية التى خلدها عز الدين ذو الفقار فى فيلم قصير «أغنية وطنى حبيبى.. الوطن الأكبر.. يوم ورا يوم أمجاده بتكبر» وللمجد - الوطن ثمن، هو من الدفاع عن ترابه.. عن صيحة واعروبتاه .. وا إسلاماه» وكان ديكور وا إسلاماه، الذى أنتجه **رمسيس نجيب** ليخرجه **أندرو مارتون** هو ثمرة عبقرية شادى الذى عمل بعدها مساعداً للإخراج مع **صلاح أبو سيف** (أربعة أفلام؛ الفتوة - الوسادة الخالية - الطريق المسدود - أنا حرة) ، كما ساعد كلا من

حلمى حليم وبركات فى فيلم لكل منهما (هما على التوالى حكاية حب، وارحم قلبى)، لكنه خلال هذه الرحلة التى كان يعتبرها مرحلة على الطريق لتحقيق حلم البعث صمم ديكور عديد من الأفلام التاريخية من قبيل «**شفيقة القبطية، وألمظ وعبده الحامولى، ورابعة العدوية**»، ونفذ ديكور الجزء البحرى من فيلم «**كليوباترة**، فكانت خيمتها وسفينتها وأسطول روما كلها من إبداعه، وآنئذ التقى بكافاليروفيتش الذى أخرج بعدها فيلم فرعون، وأعجبه ذلك الشاب العاشق للفراعنة، والذى ينفذ الديكور بروحه قبيل أصابعه، وكلفه بالفعل بأن يكون مستشاره فيما يتصل بالملابس والديكور والاكسسوار لفيلمه هذا.

لكن ثمة لقاء للعاشق المتبتل فى محراب الفراعنة، والذى قام بتنفيذ ديكور وملابس فيلم آسيا التى دفعها «**عز الدين ذوالفقار**» للتعاقد مع يوسف شاهين لإخراج الناصر صلاح الدين، وهاهما الاثنان السكندريان يلتقيان.. عاشقان يقذفهما بحر الهوى لطريقين قد يلتقيان بعد حين؛ يسافر «**يوسف**» لبيروت ليخرج «**بياع الخواتم**» (١٩٦٥)، ويذهب «**شادى**» ليعمل مع **روسيللينى** فى فيلم «**الحضارة**»، ويبهره **روسيللينى** بعمق فكره وبساطته معاً وأكثر من ذلك يدفعه للوقوف وراء الكاميرا ليخرج لقطة تفجر بداخله شلالات الرفض والرؤى دوامات تشق مجرى جديداً يجعله يفكر فى الأمر كله.. وتتفاعل الرؤى، لا الديكور ولا الملابس تصميماً وتنفيذاً، هما بغيته، إنهما كالإكسسوارتلزمهما الحياة. الإخراج.. البعث. الفراعنة. وبالتمهل المفكر والصوفية المتقدة يشتعل السراج، إنه يكتب «ليلة تحصى السنين» (المومياء).

يقرأ؛ ماسبيرو Maspera,G; les mamies rayal de. Deir EL - Bahari (مومياوات الدير البحرى)

بريستيد Breasted, J: A history of Egypt (تاريخ مصر)

جاردنر Gardner: Land of the pharaohs (جزيرة الفراعنة)

سيرام Ceram: Gods, Graves and schelars.

مدام دى موبليكور Mme. de Mab-lecoure: Vie et mort d'un pharaon (حياة وموت فرعون).

وما أكثر ما قرأ ذلك الذى كان عزاءه فى مرضه صبياً أن يقرأ.. طوال حياته القصيرة - الثرية المختطفة أن يعشق ويعايش.. لقد قرأ أيضاً فجرالضمير لبريستيد، الفراعنة المفقودون لكوتريل، توت عنخ آمون لنوبل كور، مخبأ المومياوات الملكية لبروكش..و.. وما أكثر ما قرأ. لكنه قبلها عاش الحلم النبيل لبعث الخلود..

*يا هذا الذى يمضى ستعود ثانية*
*يا هذا الذى ينام ستصحو ثانية*
*يا هذا الذى يموت ستبعث ثانية*

*(كتاب الموتى [ وثيقة آنى])*

*انهض.. فلن تفنى.. لقد نوديت باسمك.. لقد بعثت.*

لقد كان «**شادى**» منشغلا مهموماً وممتلئاً بسينما جديدة وبقراءة جديدة لا للسينما بل للتاريخ الفرعونى.. لمصر.. للرؤى الطيفية التى تتسلل أشعتها فى اللامدى من خلاياه وأحاسيسه فتزرع للحزن العميق شريانا بل تسرى فى دمه ممزوجة بمحنة يونيو (حزيران ١٩٦٧) والذى لم تمهله ضربتها، لتنهال ضربة موت والده بعدها بقرابة ثلاثة أشهر، لكنه بعد الوفاة بأسبوعين ينطلق للميلاد الجديد محملا بالأمل ومأسوراً لمغناطيسية الجنوب الذى يرحل إليه ليبدأ رحلة الميلاد بمخاض تشابك فى رحمه عوالم شتى، وهناك فى الأقصر حيث تعيش قبيلة الحربات تلك القبيلة التى كانت مثار دهشة علماء المصريات Egyptolagests وكان أحفادها لما يزالوا يعيشون هناك بقرية القرنة وكانت مواكب الأشهر - بل لنقل السنوات - التى ستلد فيلماً هو بذاته تعبير وتجسيد للقراءة الجديدة لا للسينما المصرية فحسب، بل وللتاريخ..و.. وأيضاً - فى ظنى - وهو تفسير، أو لنقل فهما أحمل عبء رؤاه وحدى (إذا ما سلمنا بأن الإنسان ليس موضوعاً للتفسير Interpretation بل للفهم under-standing على حد تعبير كارل ياسبرز (Jaspers. C)، إذ إن القصة البسيطة فى عرضها العميقة فى مغزاها تدور حول قبيلة الحربات Harabat التى عرفت سر خبيئة المومياوات الفرعونية لتتوارثه عبر العصور (وهى خبيئة احتوت عند اكتشافها على أربعين مومياء ملكية من بينها؛ سيكترع أحمس، أميمفيس الأول، تحتمس الأول والثانى والثالث، سيتى، رمسيس الأول والثانى والثالث وكلها ملوك فى الحقبة ما بين ١٩٠٠ق.م. وحتى ٩٠٠ق.م.)، ورغم طول حفاظها على السر، والذى كانت العائلة تعتبره مصدر ثرائها، ها هو أصغر وريث (ونيس) يمنح السر لأولئك الأفنديات Ef-fendies رجال الآثار الجدد، هل هى الوشاية بالسر والإفصاح عنه «لخلاف عائلى أو طمعاً فى المكافأة.. (إنه عمل غير أخلاقى آنئذ) حوله الفيلم إلى عمل نبيل نابع من طبيعة فتى يرفض أن يتجر آباؤه فى لحم أجداده الموتى، هكذا يرى سامى السلامونى، الناقد المتميز الذى اختطفه الموت هو الآخر، وهو من قدّم قراءة جديدة للسينما المصرية..

لكن أبعد من ذلك وفى إعادة القراءة يمكن أن نرى البعث الحق إنما يكمن فى ميلاد يخرج من رحم القديم لا رفضا

للاتجار بلحم الأجداد فحسب، بل رمزاً لوعى جديد للانتقال من عالم الموت واسترداد الوادى بعد طول مكث، كما أنه تواصل اتباع الضفة الغربية والشرقية، ها هو الجبل الغربى يعود للوادى (الضفة الشرقية).

ألم يكن اندحار ٦٧ متمثلا فى الاندحار من الضفة الشرقية إلى الضفة الغربية (الموت) فى مصر، ليكون استرداد الضفة الشرقية والعودة لتراب سيناء استرداداً للمفقود من الوطن مع أكتوبر١٩٧٣)، إن الكشف هو السبيل الوحيد للمعرفة والحفاظ عليها وتواصل الضفاف الذى يفصلهما النهر، ملتحمان من جديد، كما أن الشىء إذ يعود لمن يصونه لهو بعث جديد وإلا كان المصير فرقًا «كالمومياء التى رأيناها تمزق وتسرق قلادتها فى أول الفيلم» (سامى السلامونى، ١٩٦٩).

قد يختلف البعض معنا حول هذه القراءة لفيلم استغرق من مبدعه ست سنوات ما بين تمثيل الفكرة والانتهاء من مراحل تنفيذها، وإن كان هو العمر كله بتراثه المعرفى وحدسه الخلاق، لكن لاأظن أن خلافاً يمكن أن ينشأ من خلال قراءة جديدة له تتمثل عبارة «**شادى عبدالسلام**» نفسه «الفيلم الجيد مثل الكتاب الجيد.. يمكن أن تقرأه بعد عشرات السنين من تداوله»، إننا اليوم وفى ضوء قراءة جديدة له، فى مجمل القراءة الجديدة للسينما المصرية، يمكننا أن نقول إن كلمات من قبيل «المومياء تنطق بلغة جديدة لايفهمها كل الناس» (محمود على، مجلة الإذاعة والتليفزيون، ديسمبر ١٩٦٩)، أو كلمات چون راسل بايلور «لقد عثر «**شادى عبدالسلام**» وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية على لغة جديدة مدهشة عجيبة وخاصة به وربما تحتاج إلى حجر جديد من رشيد لكى نحل شفرة هذه اللغة الكاملة» (Sight & Sound, ١٩٧١ مثلا عن: أعلام السينما، قصر النيل للسينما، عدد٢)، أو تلك الإشارة التى بثها روسيلليني، أستاذ «**شادى**»، الذى رأى فى الفيلم روحًا مصرية شم معها طين مصر، وإعادة اكتشاف التاريخ الفرعونى (سامى السلامونى وحوار مع «**شادى عبدالسلام**»، مجلة الكواكب، فى ١٩٦٩/١٠/٢٨) .و.. وما أكثر ما قيل؛ إشارة أو سوء فهم.. لكن تظل قراءة الفيلم الذى قوبل طويلا بالنكران ويعتبره جمهرة من النقاد، علامة فى تاريخ الفيلم المصرى، تتاح لإعادة قراءة..

لقد قال «**شادى عبدالسلام**» فى تلك النشرة التى أعدها الناقد «**سمير فريد**» فى احتفال جماعة السينما الجديدة به عام ١٩٧٠ كيف أنه أراد أن يعبر عن نفسه، عن مصر.. وكيف أنه كان يسعى لشكل سينمائى مصرى إذ يعود إلى أصول تشكيلية فرعونية أبرزت منها سهام عبدالسلام فى دراستها المؤججة بالحب وعمق الفهم «محاولة للاقتراب من أبجدية اللغة السينمائية عند «**شادى عبدالسلام**»، فى ضوء الخصائص العامة لأسلوب الفنى المصرى القديم» عدة ركائز أساسية فى قراءة واعية جديدة نجملها فى:

التجريد (الهندسى) الذى يتجلى كخاصية تعبر عن جوهر الأشياء، والذى تميز به الفن المصرى القديم منذ عصر الأسرات وحتى غزو الإسكندر الأكبر لمصر، ثم الحركة والسكون والتى تتجلى لدى «**شادى**» ـ من وجهة نظرها ـ فى الإيقاع العام المتمهل لحركة الممثل والكاميرا، مما يسهم فى استيعاب المتلقى (وإن أبرز «**شادى**» نفسه ـ وهو ما ذكرته «**سهام**» ـ بأنه بفضل حركة الكاميرا على حركة الممثل فسرعتها أو بطؤها إنما يرجع لسياق المشهد نفسه والذى ـ تبعًا له ـ يفضل شادى الاعتماد على الحركة السريعة للكاميرا بدلاً من حركة الممثل، إذا ما أراد إبراز وخلق توتر ما على سبيل المثال) وهى فى نهاية المطاف تشير إلى دلالات للتصوير وتعبيراً عن الفكرة المسيطرة على مصر الفرعونية والتى توحى بالجلال حيث يختار الفنان أقوى الأوضاع الممكنة لكل جزء من أجزاء الجسم... متجاهلا بذلك التطور الواقعى، وهو ما يدفع «**شادى**» كفنان تشكيلى أيضاً لتمثل رمزية المعمار الفرعونى لبناء مشاهد أفلامه بالمونتاج وصولا لقمة من قمم التصاعد الدرامى تتكامل فيه الحركة والشكل.

وأخيراً ها هى تشير لدلالات اللون لديه والتى يتعامل معها شادى فى قصدية واقتصاد معًا بما يحمله من دلالات رمزية وها هو يستخدم اللون الأسود لملابس أهل قبيلة الحربات بينما اللون الأبيض للقادمين من الوادى.. وها هو إذ يقتصد فى اللون يستخدم ألوانا ثلاثة لاجتماع أساتذة الآثار فى فيلم «**المومياء**» ليلخص جوهر المنظور، بل ما أكثر ما استخدم اللون الأبيض والأسود فحسب...

هذا هو مجمل قراءة «**سهام**» والتى تعرف أننا نظلم جهدها الخلاق بتلخيصنا هذا، لكننا فى بحثنا عن حجر رشيد تفسير لغته نرى أن جمهرة قراء فيلمه من النقاد أغفلوا أبسط المعطيات ألا وهى لغة الحوار فى الفيلم مما يذكرنا بعبارة «**چاك لاكان**» «توجد حيث لانفكر» إن هذه الإشكالية على بساطتها تدل على وعى متفرد لدى عاشق لالغة سينمائية من حيث مفردات الكاميرا والتقنيات والتى تتبدى فى اللقطة بقدر ما تتبدى بلاغتها فى الرمز والتكثيف Condensa-tion والاستعارات والكتابة وما إليها مما يعج به الفيلم فى أبعاد مختلفة، بقدر ما تظهر أيضًا فى النحو Grammar الذى يتمثل من وجهة نظرنا فى المونتاج حيث

النحو فى اللغة المعايشة إنما هو إعادة بناء المقال على حسب المعنى كما سبق القول والمونتاج فى نهاية المطاف هو إعادة للبناء لا الترتيب فحسب مما يظهر من خلال معنى قصدى بعينه، وكلها (المفردات، البلاغة، والنحو) يمكن أن نفرد لها صفحات توضح دلالة اللغة السينمائية عند «شادى» وتعيد من خلالها قراءاته باعتبار أن هذا الفهم الجديد للغة السينمائية والمتمثل فى دراسة مفرداتها (اللقطة) وبلاغتها (الرموز وما إليها) والنحو (المونتاج) إنما هو بمثابة حجر رشيد يناغم بين مكونات اللغة المعاشة فى الخطاب اليومى ولغة الشريط السينمائى، لكننا، وقد طالت بنا مناطات القراءة، يكفينا فى هذه المرة أن تشير إلى جوهر أغفلته الجمهرة رغم شدة وضوحه ألا وهو لغة الحوار الذى اختار له اللغة العربية المبسطة سبيلا للتعبير فكأنه أدرك تلك الفواصل التى تقطع أوصال أمة عربية واحدة وحدتها اللغة ومزقها التباين، وليس كاللغة سبيلا للوحدة.

ترى هل كان شادى مرهصًا أيضًا بأمل لغة حوار تحطم الحواجز وتعمق الأواصر وتبعثنا نحن الموتى الغارقين فى سينما المألوف والإقليمية الضيقة حيث العامية باختلاف لهجاتها وألسنتها كى نستيقظ قبل فوات الأوان لوحدة تنبعث الأبسط فيما نفتقده... ترهص بقراءة جديدة لحوار لم يتواصل بعده.. وبالها من مأساة إذ لم يع درسه البليغ - البسيط معاً؟!

لقد كانت حكمته المفضلة من تعاليم أمنوبى المصرى القديم «إذا كانت قشرة الذهب توضع فوق السبيكة لتظهرها ذهبا خالصاً.. فإنها فى الفجر تكون قصديراً» وتعقيبا كانت العربية لديه كلغة للحوار بناء عضوياً لسبيكة ذهبية خالصة، فلم لم نتنبه إليها وهو الذى كان لؤلؤه أخاذاً، لكنه ظل فى محارة غفلتنا.. وآن الأوان أن نفض عنا رحاها كى نستثمرها فى مدارج الحياة..

و.. ولمن فارق واقعنا إذ نبهنا لغفلتنا.. واتبعت قراءة جديدة متفردة لسينما غدٍ عربية لامصرية فحسب.. فى إدارة لبعث جديد نردد له ومعه ذلك المطلع الأثير إليه من بردية آنى.

**ياهذا الذى يمضى... ستعود ثانية** toi qui pars Tu Revendras.

**يا هذا الذى ينام... ستصحو ثانية** Toi qui dars Tu te reaeilleras.

**يا هذا الذى يموت... ستبعث ثانية** Tio qui meurs Tu reviwras.

**فالمجد لك. للسماء وشموخها**

**للأرض وعرضها... وللبحار وعمقها**

## مجمل تاريخ..
## وقائمة بأعمال
## شادى عبدالسلام

- من مواليد ١٥ مارس ١٩٣٠ - توفى فى ٨أكتوبر ١٩٨٦
- بكالوريوس فنون جميلة ١٩٥٤ من قسم العمارة - كلية الفنون الجميلة.
- درس الدراما فى الأولدويتسن البريطانية ١٩٥٦.
- عمل مساعدا للإخراج مع صلاح أبوسيف - حلمى حليم - بركات.
- قام بتصميم مناظر بعض الأفلام المصرية - كما صمم مناظر ثلاث أفلام فى أمريكا - إيطاليا - وبولندا (كليوباترا - فرعون الحضارة)
- عُيِّن مديراً لمركز الفيلم التجريبى عام ١٩٦٨.
- أخرج المومياء ١٩٦٩.
- حصل على عديد من الجوائز المحلية والعالمية.

- الجائزة الثانية فى مهرجان ليبزج عام ١٩٧٠ (عن فيلم أنشودة وداع مع آخرين).
- جائزة جورج سادول لفيلم المومياء ١٩٧٠.
- جائزة النقاد بمهرجان قرطاج لفيلم المومياء عام ١٩٧٠.
- الجائزة التقديرية لأكاديمية الفيلم البريطانى (كأحسن عرض لفيلم ببريطانيا عام ١٩٧٠).
- جائزة أسد سان مارك عن فيلم الفلاح الفصيح (مهرجان فينيسيا للفيلم التسجيلى ١٩٧٠).
- جائزة سيدالك الكبرى كأحسن فيلم تسجيلى (لفيلم الفلاح الفصيح).
- جائزة السيناريو والإخراج لفيلم الفلاح الفصيح (مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة ١٩٧١).
- جائزة الفيلم الذهبية بمهرجان فلادوليدا بأسبانيا عام ١٩٧١ (فيلم الفلاح الفصيح).
- جائزة شرف من المركز الكاثوليكى المصرى ١٩٧٥ (لمجمل أفلامه).
- جائزة السيناريو والإخراج عن فيلم آفاق (مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة ١٩٧٥).
- جائزة الإخراج عن فيلم جيوش الشمس (مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة ١٩٧٦).
- جائزة الإخراج وتصميم الملابس عن فيلم جيوش الشمس (من جمعية الفيلم ١٩٧٦).
- جائزة اتحاد النقاد العرب فى أوروبا بمهرجان طولون ١٩٧٦.
- جائزة الدولة التشجيعية عن فيلم كرسى توت عنخ آمون ١٩٨٥.

● جائزة مهرجان السينما الأفريقية (سينما من أجل الإنسان بأدفا (إيطاليا مجمل أعماله ١٩٨٢).

أعماله

المومياء (ليلة تحصى السنين) ١٩٦٩.

الفلاح الفصيح ١٩٧٠

أنشودة وداع (مع آخرين) ١٩٧٠.

آفاق ١٩٧٢.

جيوش الشمس ١٩٧٥.

كرسى توت عنخ آمون ١٩٨٢.

الأهرامات وما قبلها ١٩٨٤.

رمسيس الثانى ١٩٨٦ (قبيل الوفاة بأربعة أشهر). ■

## هوامش ومراجع

(١) Ambivalence مصطلح صكه الطبيب النفسى بلويلر فى كتابه عن الخبل المبكر Dementia preacox ليصف تلك المشاعر الثنائية التى تبرز التناقض، أو تلك المشاعر المتعارضة بين الكره والحب فى المجال الوجدانى، وقد استخدمه فرويد عام ١٩١٢ فى مقالته عن ديناميات الطرح وأضفى على المصطلح بعداً دينامياً حيث الثنائية الوجدانية أساس الحياة النفسية اللاشعورية.

انظر (حسين عبدالقادر وآخرون): معجم علم النفس والتحليل النفسى، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت.

(٢) سامى محمود على.: Sami Ali: Langue arde et Langue mystique. Les mats aux sens opposés et be concept d' inconscent, Nauvelle revu de psy chanalyse, xxii, Automne, 1980.

وكانت الترجمة العربية للمقال بقلم المؤلف نفسه فى حوزتنا (غير منشورة) وهو أستاذ بجامعة باريس ٧ ومدير وحدة البحوث النفسجسمية فيها.

(٣) Philip Weiss, fantasies and beyond the reality principle, psychoonal. Quar -, Val38, 1969.

(٤) Bion, W.: Experiences in group and other papers, Basic Books, New York, 1959.

(٥) هذه النظرية فى التوافق ترجع وللحق لتنظير ثرى للمرحوم د. صلاح مخيمر والذى قدم للتراث العربى النفسى قرابة ستين مرجعاً ما بين مؤلف ومترجم وإبداع تنظيرى انظر صلاح مخيمر: المدخل إلى الصحة النفسية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٩، ط٣ حسين عبدالقادر: تقديم فى إيجابية التوافق، فى صلاح مخيمر، فى إيجابية التوافق، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨١.

(٦) إديث كيرزويل، عصر البنيوية، من ليفى شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية بغداد، ١٩٨٥.

(٧) أحمد الحضرى: القاهرة، ١٩

(٨) المدهش أن لأحمد راشد مؤلفات فى عديد من المجالات منها الكيمياء على سبيل المثال، ونحن نظن أن الجهد الذى قام به أسامة القفاش جهد بناء بقدر ما يحتاج للإشادة، بقدر ما يضرب المثل ليواصل الرسالة آخرون فى التنقيب والبحث.

(٩) الميتاسيكلوچى، لاتعنى الكلمة فى التحليل النفسى بحال فهما ميتافيزيقيا للنفس ولكنها تعنى علم نفس الأعماق «ما وراء النفس»، وقد كتب فرويد فى أحد عشر أسبوعاً تبدأ من مارس ١٩١٥ عدة مقالات فى الميتاسيكلوچى لم يبق منها سوى خمس مقالات هى اللاشعور، الكبت، الغرائز وتواكباتها، الحداد والميلانخوليا، وأخيراً تكملة ميتاسيكلوچى لنظرية الحلم.

(١٠) آرثر نايت: قصة السينما فى العالم، ترجمة سعد الدين توفيق، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

(١١) Freud, S., Breur, J.: Studies on Hysteria, S. E., Val2 Hogarth pres, London, 1975.

(١٢) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.

(١٣) همـا من الرعيل الأول الذى أسس للقاء الأربعاء الذى كان يعقده فرويد منذ عام ١٩٠٦ وحلًا على يد فرويد (وإن كانت كلمة تحليل هنا كلمة متجاوزة) وقد أسس ثانيهما (كارل إبرهام) جمعية برلين للتحليل النفسى.

(١٤) فى مراجع كتاب الإحساس السينمائى لإيزنشتين (ترجمه للعربية سهيل جبر ونشرته دار الفارابى ببيروت، ١٩٧٥) ورد اسم كتاب فرويد النكات واللاشعور كواحد من المراجع التى استخدمها إيزنشتين فى مقاله عن «الكلمة والصورة» (وإن ترجمها المترجم العربى بالذكاء وعلاقته باللاشعور أن نجزم بأنه لايوجد لفرويد مقال أو كتاب بهذا الاسم، وربما حدث اللبس بسبب ترجمة بريل للنص الألمانى للإنجليزية فجعل عنوانه the wit and the uncon. وأقرب ترجمة هناك Wit فنشة أو الظُرف وهو ما استدركته الطبعة المعيارية التى أشرفت عليها أنا فرويد فجاء كلمة Jokes (النكات) بديلة عن Wit.

(١٥) «فى هذا الجزء استندنا إلى عديد من المراجع هى:

● سامى السلامونى: مقالات فى السينما المصرية، مطبوعات نادى السينما، القاهرة، ١٩٦٢.

● سناء المصرى: الفرعونى العاشق لتاريخ الأجداد، فى، أعلام السينما، قصر النيل للسينما، القاهرة، ١٩٨٩.

● سهام عبدالسلام: أبجدية اللغة السينمائية عند شادى عبدالسلام، فى، أعلام السينما، قصر النيل للسينما، القاهرة، ١٩٨٩.

● المسح الاجتماعى للواقع المصرى حتى ١٩٨٢، من إصدارات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية (الجزء الأول الخاص بالسينما). د. ت.

● يارو سلاف تشرنى، الديانة المصرية القديمة، هيئة الآثار المصرية، د. ت.

● Chrestian Metz: Asomiotics of cnema, trans taylor, M, Oxford Univ. Preu, U,Y,. 1975.

● Mc Cormick, R: Christian Matz and the semialagy Fad, Cin, Mag., No4, Vol6.

● Stephenson, R. & Debrix, J.: The cinema as art, penguin, England, 1965.

دراسات



# لغة الموسيقى في أفلام شادى عبد السلام


## راجح داود

* أستاذ مساعد بالكونسرفتوار ومؤلف موسيقى


تميزت الموسيقى فى إبدعات «شادى عبد السلام» السينمائية باهتمام خاص لا يقل عن اهتمامه بالصورة، بل ويعتقد المرء أنه فى بعض الأحيان قام بإخضاع الصورة لتركيبة موسيقية خالصة، القصد منها إحداث تأثير معين وهذا التأثير قد يكون نابعا من شريط الصوت أكثر منه شريط الصورة،

ومن المتفق عليه أن الطرق التقليدية فى عمل الفيلم هى بالترتيب .

١- تكوين شريط الصورة .

٢- تكوين شرائط المؤثرات الخاصة بالصورة.

٣- تكوين شريط الموسيقى الذى يخدم روح الفيلم بشكل عام .

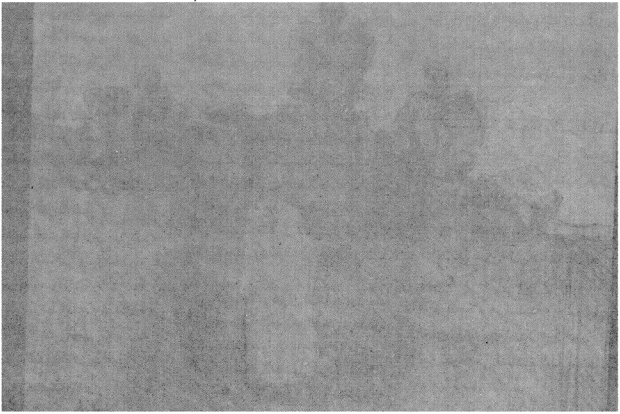
٤- وأخيراً المزج بينها.

إلا ان «شادى عبد السلام» فى معظم أعماله القصيرة وعمله الروائى «المومياء» لم يلتزم بهذه الطريقة التقليدية الشائعة المستخدمة سواء فى السينما المحلية أو السينما العالمية، وإنما اعتمد على حاستى البصر والسمع بشكل متوازٍ لعمل «Mode» وتأثير معين خاص به ومخضعًا فى بعض الأحيان الصورة لشريط الصوت أو الصوت لشريط الصورة وذلك تبعا لرغبته وحسه الداخلى، وبدون إعطاء أية أولوية سواء للصورة أو للصوت، وأما الأولوية الوحيدة أعطاها للحس الداخلى لنفسه وروحه لإخفاء روح و«Mode» ما يعتبره «الهيكل العظمى» الأساس والذى يكسوه بعد ذلك بكلٍ من شريط الصورة وشرائط الصوت.

وبالتالى فإن هذه الطريقة غير التقليدية فرضت على **شادى عبد السلام** :

أولا : أن يكون متذوقا للموسيقى بشكل شبه متخصص وأن يكون على دراية بالطرق التكنيكية الموسيقية خصوصا غير التقليدية منها وأقصد هنا ما يسمى «Musique Concréte»

وهى طريقة فى تأليف الموسيقى وتكوينها بدأت فى باريس فى عام ١٩٥٠ وتطورت على يد المؤلف بييرشيفر «Pierre Shaeffer» وتعتمد هذه الطريقة على الاستخدام الكهربائى المعملى لأصوات الموسيقى التقليدية من خلال شرائط وأسطوانات الصوت المسجلة وذلك بطرق مختلفة منها على سبيل المثال:



من فيلم المومياء

١- الاستماع للموسيقى بشكل عكسى «وضع شريط الصوت مقلوباً على جهاز الاستماع».

٢- الاستماع للموسيقى فى ضعف أو نصف السرعه.

٣- عمل مونتاج فى الموسيقى نفسها.

٤- عمل خلط « ميكساج» بين عدة شرائط موسيقية.

٥- استخدام أصوات مثل الرياح أو المطر أو مايشبه ذلك من أصوات، والخلط بينها وبين شرائط الموسيقى وهذه المؤلفات الموسيقية لا يمكن الاستماع إليها إلا من خلال شرائط صوتية واسطوانات لأنها تعتمد أساسا فى تأليفها على استخدام المعمل الصوتى ولا يجوز الاستماع لها معزوفة «LIVE» مثل الموسيقى التقليدية، وهذه الطريقة انتشر استخدامها فى وسائل الميديا بشكل عام منذ ذلك التاريخ، فى السينما والمسرح والإذاعة والتليفزيون، كما تتميز هذه النوعيه من الموسيقى وتعتمد أيضا على قدر كبير من التجريبية فى مراحل تكوينها ويطلق على هذه النوعية من الموسيقى فى مصر «الموسيقى المصنعة».

**ثانيا :** - يعتمد «**شادى عبدالسلام**» فى مراحل تكوين الفيلم السينمائى على لغه التجريب بقدر ما يعتمد على الورق المكتوب والمعد أساسا للفيلم والذى يجب أن يكون قابلا من الأساس للإضافة أو الحذف حسبما ويتفق مع هذه الطريقة التجريبية فى صنع الأفلام.

وهذا يعنى أن يكون لدى **شادى عبد السلام** مادة مصورة ومادة صوتية تفوق كثيرا المادة الفعلية المستخدمة والمكونة للفيلم من صورة، وصوت.

ثالثا: «**يعتمد شادى عبد السلام**» بشكل متميز واهتمام خاص». بعناصر أخرى فنية فى الفيلم كالديكور والملابس وتنسيق المناظر وألوان الصورة وحركة الكاميرا وإمكانية توظيف هذه العناصر (التى تكون شريط الصورة) فى إطار ميزان دقيق يتفق مع شريط الصوت النهائى للفيلم.

نستخلص مما سبق أن الموسيقى عند «**شادى عبد السلام**» **ما هى إلا لغة** أساسية تبدأ مراحل تكوينها مع مراحل تكوين الفيلم الأساسية وليس بعده كما هو شائع، وبالتالى فإن روح وتوجه «**شادى**»

تطغى على نوعية الموسيقى وعلى أسلوب المؤلف الموسيقى وهذا هو ما حدث تماما فى موسيقى فيلم «المومياء» التى ألفها الإيطالى ماريو ناشمبينى.

هذا بالإضافة إلى أننا عندما نستمع إلى موسيقى فيلم «المومياء» والتى لا يمكن بأى حال من الأحوال سماعها بدون مشاهدة الفيلم، نلاحظ الآتى:

أولا : أن نسبة الموسيقى فى الفيلم تكاد تكون موازية لشريط الصورة.

ثانيا : يصعب التفريق بين شريط الموسيقى الأساسى وشرائط الصوت الأخرى من مؤثرات، وبقدر كثرة استخدام شرائط الصوت المختلفة فى الفيلم إلا أن الناتج النهائى نجد فيه أن الموسيقى والمؤثرات متضافرين بشكل يصعب معه التفريق بينهما.

ثالثا: الاعتماد الكلى من جانب المؤلف الموسيقى على الموسيقى المصنعة «Musique concréte».

رابعا: الاعتماد بشكل أساسى من جانب المؤلف الايطالى على أحد أجمل بشارف الموسيقى العربية هو بشرف لملجن راحل واللعب بهذا البشرف عن طريق استخدام «Musique concréte» والتى سبق شرحها وذلك فى محاولة لخلق الجو النفسى المراد التعبير عنه من قبل مخرج الفيلم «شادى عبد السلام»، ومن الواضح ان اختيار هذا الموشح كان لشادى وليس للمؤلف الايطالى وهنا أود الإشارة الى أن من يعرف هذا البشرف ويحفظه عن ظهر قلب لن يستطيع التعرف عليه عندما يستمع إليه فى الفيلم والسبب بالطبع أنه إستخدم بطريقة «Musique concréte»، والهدف الواضح من الاستخدام بهذا الشكل الفنى هو الروح والجو النفسى المطلوب وليس قيمه البشرف الجمالية الموسيقية الأصلية.

كما أن استخدام أحد بشارف الموسيقى العربية أصلا بهذه الطريقة أضفى أصالة ما لروح الفيلم الذى يدور فى صعيد مصر حتى ولو كان هذا الاستخدام بهذه الطريقة التجريبية البحتة.

خامسا : رغم ان لغة الصمت عند شادى عبد السلام والبعد عن كثرة استخدام الحوار (Dialogue) هو أحد سمات أفلام شادى عبد السلام الواضحة، إلا أننا بنظرة ثاقبة نكتشف أنه من الناحية العمليه والواقعية لا نجد هذا الصمت على الإطلاق، وإنما نجد بديلا عنه شريطاً خافضاً مليئاً بأصوات الزنة الموسيقية والصوتية بأشكال مختلفة كما لو كان شريان صوتيًا، رقيقًا، خفيًا، يسرى بين طيات الجسد، أو بتعبير آخر ان لغة الصمت عند شادى ما هى إلا زنة دائمة مستمرة لا تنتهى داخل روحه أو داخل أرواحنا.

سادسا: يميل شادى عبد السلام إلى استخدام نماذج موسيقية قصيرة جدا بطريقه «Light Motiv»، وتوظيفها لخدمة الدراما والجو النفسى للصوره، وهذا النوع والتوظيف يتطلب أن يكون شريط الموسيقى نفسه مقسما على عدة شرائط مختلفة لإمكانية ظهور واختفاء هذا «Light Motiv»، وذلك تبعا لتدفق شريط الصورة ودون اللجوء اضطراريا إلى توفيق وعمل مونتاج سواء فى الصورة أو الصوت

بمعنى آخر التحكم والحرية الكاملة فى كل من شريطى الصوت والصورة، والحكم النهائى هو حس واختيار المخرج لما يراه مناسبا لروح الفيلم.

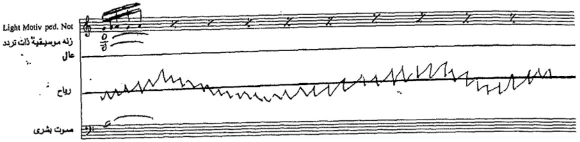
إن لغة الموسيقى عند شادى عبد السلام ما هى إلا مرايا لروحه الخالصة وإن جزءاً كبيراً من الاستمتاع بأفلام شادى عبد السلام هو استمتاع يجمع ما بين الفنون التشكيلية باختلاف أنواعها وبين لغة الموسيقى المستخدمة باختلاف أنواعها أيضا.

ورغم أن شادى لم يكن مؤلفا موسيقيا، إلا أن روحه كانت مؤثرة بشكل واضح فى موسيقى أفلامه سواء المؤلفة منها كما فى فيلم «المومياء» او المختارة منها كما فى فيلم آفاق وقد أضاف شادى من خلال أسلوبه فى استخدام الموسيقى إضافة مهمة جدا إلى السينما المصرية جديرة بالدراسة وجديرة بالاهتمام من قبل المختصين.
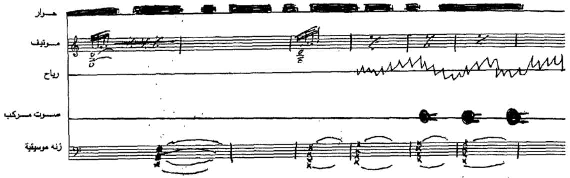
وعلى الرغم من أننا لم نستفد استفادة حقيقية من هذه المدرسة الجديدة علينا إلا أن التاريخ سوف يحفظ لشادى قيمته كمعلم وكصاحب رؤية جماليه شديدة الأهمية. ■

## نماذج بيانيه لطريقة استخدام الموسيقى مع الفيلم

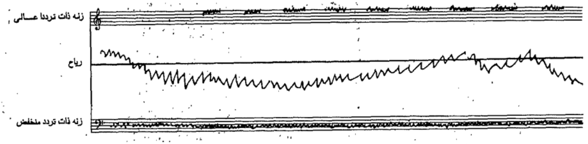
ـ موسيقى مشهد لوحه «يوم أن تحصى السنين» والجنازة



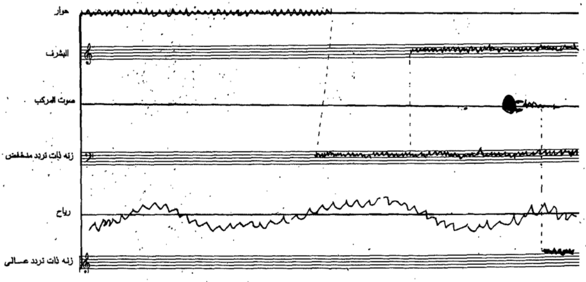

٢ ـ موسيقى مشهد ظهور المركب القادم عليها مفتش الآثار




٣ ـ مشهد ونيس وهو طريحا «ومغمى عليه» ويبدأ فى استرداد وعيه




٤ ـ الموسيقى فى نهاية الفيلم






# قراءة فى سيناريو مأساة البيت الكبير


## سمير فريد

* الناقد السينمائى المعروف


قبل عمر الحضارة المصرية خمسة آلاف عام، ولكن أحدا لم يعرف هذه الحقيقة، لافى مصر ولا فى خارجها، قبل نحو مائتى عام فقط.

قبل مائتى عام كان تاريخ مصر الفرعونية الذى يبدأ فى القرن الثلاثين قبل ميلاد المسيح عليه السلام، مجموعة من الطلاسم، وكانت الآثار المصرية فوق الأرض وتحت الأرض، موضوعا للسرقة والنهب، وفى أحسن الأحوال لتزيين الميادين فى روما وأسطنبول.

وبفضل علماء الحملة الفرنسية الذين جاءوا مع **بونابرت** وضع كتاب **«وصف مصر»** وهو أول محاولة علمية لمعرفة تاريخ مصر الفرعونية. وفى عام ١٨٢٢ نجح العالم الفرنسى **جان فرنسوا شامبليون** فى فك رموز لغة مصر الفرعونية (الهيروغليفية) وتوفى عام ١٨٣٢، فى الثانية والأربعين من عمره. ونشر كتابه **«قواعد اللغة المصرية»** عام ١٨٣٥ - بعد وفاته بثلاثة أعوام.

ويمكن اعتبار تاريخ صدور هذا الكتاب بداية تأسيس **«علم المصريات»**. فهو من العلوم الغربية التى تأسست فى فرنسا، وتطور بفضل الفرنسيين **أوجست مارييت**، ثم **جاستون ماسبيرو**، مؤلف كتاب **«تاريخ شعوب الشرق القديم»**، والأمريكى **جيمس هنرى بريستيد** مؤلف كتاب «تاريخ مصر»، والألمانى **هنرى بروكش**، والبريطانى **فيلندر بيترى**. وقد تطور علم المصريات تطورا هائلا منذ بداية القرن العشرين.

ولا يزال تاريخ مصر الفرعونية، وما قبل الفرعونية، تحت التكوين حتى الآن، وربما الى أمد طويل. فقد يكتشف اليوم ما يغير من هذا التاريخ، وقد يكتشف فى الغد ما يضيف إليه.

السائد بين الناس، بل وبين بعض العلماء، أن السر فى غموض تاريخ مصر الفرعونية يرجع إلى الحكام الفراعنة فقد حاول كثير منهم محو آثار من سبقوهم لهذه الأسباب أو تلك. وفضلاً عن أن الحكام الفراعنة لم ينفردوا بهذا بين حكام العالم القديم أو الحديث، فأغلب الحكام يحاولون أن يجعلوا من عهودهم بدايات جديدة للتاريخ، ولكن وسائل التسجيل هى التى تطورت، وأصبحت أعصى، فإن السبب الرئيسى لغموض تاريخ مصر الفرعونية، يرجع إلى إيمان أغلب المصريين بالمسيحية بعد سنوات قليلة من ظهورها، ثم إيمان أغلبهم بالإسلام بعد سنوات قليلة من ظهوره أيضاً.

اعتقد المصريون المسحيون أن كل ما سبق كان «كفراً» لا يستحق مجرد المعرفة، وعندما جاء الإسلام تأكدت هذه الفكرة. ولو لم يكن الإسلام يعترف بالمسيحية، بل ويشترط على المسلم أن يؤمن بنبوة المسيح عليه السلام لتحولت كنائس مصر بدورها إلى «آثار» قديمة، وشمل الغموض تاريخ مصر القبطية تماماً مثل تاريخ مصر الفرعونية. وقد جاء فى بعض منشورات «الجماعات الإسلامية» فى مصر التسعينيات أن ترميم الآثار الفرعونية «حرام» وأن من الأفضل أن تقوم الدولة «الإسلامية» بتحويل الآثار الذهبية إلى سبائك».

من البديهى أن الفنان لا يعود إلى الماضى فى عمل فنى لمجرد العودة إلى الماضى، وإنما ليعبر عن وجهة نظره فى الحاضر والمستقبل ونحن نعرف وجهة النظر هذه من خلال ما يؤكد عليه الفنان، أو ما يستبعده من أحداث العصر الذى يعود إليه، وتفسيره لهذه الأحداث، وسواء كانت موضع الاتفاق أو موضع الاختلاف. ولكن أحياناً ماتكون وجهة نظر الفنان فى مجرد اختيار عصر ما، ودون الاهتمام بتاريخ ذلك العصر.

ومع تطور علم المصريات، وتوالى الاكتشافات الأثرية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتحول المتحف المصرى إلى أعظم متحف فى العالم، وتأسيس جامعة القاهرة، وكلية الفنون الجميلة، بدأ المصريون يشعرون أنهم أكبر من أن يحرموا من الاستقلال السياسى، وأكبر من أن تجوس فى أراضيهم قوات الاحتلال البريطانى، وأكبر مؤامرات هذا الاحتلال للتفرقة بين الأقباط والمسلمين، فكانت ثورة ١٩١٩ التى أعلنت مولد الطبقة الوسطى المصرية، بعد أن ظل المجتمع المصرى منذ بداية تكوينه مجتمعاً من الحكام والفلاحين.



وتصادف اكتشاف مقبرة **توت عنخ آمون** عام ١٩٢٢، فى غمار فترة تكوين مصر الحديثة بعد ثورة ١٩١٩، وهز هذا الاكتشاف المجتمع المصرى من أدناه إلى أقصاه. لأول مرة لم يعد اكتشاف أثر من الآثار الفرعونية حدثًا أكاديميًا، وإنما حدث شعبى جعل أبسط الفلاحين والفقراء فى أبعد القرى يشعر بقوة روحية هائلة بوعى كامل أو دون وعى كامل.

وكان من نتائج ثورة ١٩١٩ تأسيس أول مدرسة لتعليم التاريخ المصرى القديم على يدى **أحمد كمال** وتلميذه **سليم حسن**، وإبداع تماثيل **محمود مختار** الذى وصل بين مصر الحديثة ومصر الفرعونية بعد أن كانت الفكرة الشائعة أن التماثيل تصنع لكى يعبدها الناس، وساهم فى محو هذه الفكرة الشيخ **محمد عبده** عندما قال التماثيل حرام إذا كنتم تعبدونها. وفى عبارة واحدة أصبح المصرى لا يشعر أن هناك تعارضاً بين كونه مسلمًا أو مسيحيًا، وبين كونه صاحب التاريخ الفرعونى، أو صاحب الثقافة العربية الإسلامية، أو المساهم فى الحضارة الغربية عن طريق الإسكندرية وارتباطها بحضارات البحر الأبيض المتوسط.

وكما كان **نجيب محفوظ** رائد الرواية «الواقعية» كان قبل ذلك رائد الرواية التاريخية الفرعونية. مما لا شك فيه أن عبقرية **نجيب محفوظ** هى بدورها من ثمار ثورة ١٩١٩، وأنه ساهم فى تكوين مصر الحديثة منذ الثلاثينيات. وكانت الروايات التاريخية قبل **نجيب محفوظ** تتناول التاريخ العربى والإسلامى فقط، ولم يكن هناك سبب أو دافع دينى وراء ذلك، إذ إن أكبر كتاب الروايات التاريخية، وهو **جورجى زيدان**، لم يكن مسلماً وإنما مسيحى مارونى من لبنان. ولكن كان السبب ببساطة أن أحداً لم يكن يعرف تاريخ

مصر الفرعونية على نحو تفصيلى يتيح له اختيار بعض أحداثه أو شخصياته. وكان **نجيب محفوظ** أول أديب مصرى يهتم بمعرفة ما توفر عن تاريخ مصر الفرعونية أثناء دراسته فى قسم الفلسفة فى جامعة القاهرة (١٩٣٠ - ١٩٣٤).

كان **نجيب محفوظ** يكتب وينشر المقالات منذ السنة الأولى فى دراسته الجامعية عام ١٩٣٠. وفى عام ١٩٣٢ قام **محفوظ** بترجمة **«مصر القديمة»** تأليف **جيمس بيكى**، ومن واقع دراسته لهذا الكتاب وقراءاته الأخرى عن مصر الفرعونية كتب عام ١٩٣٥ رواية **«عبث الأقدار»** التى صدرت عام ١٩٣٩، ثم كتب عام ١٩٣٦ رواية **«رادوبيس»** (صدرت ١٩٤٣)، ثم عام ١٩٣٧ رواية **«كفاح طيبة»** (صدرت ١٩٤٤).

تدور أحداث الرواية الأولى فى عصر ازدهار الدولة المصرية القديمة، وتدور أحداث الرواية الثانية فى عصر سقوط هذه الدولة. أما أحداث الرواية الثالثة فهى فى عصر أح موس [1] الذى طرد الهكسوس من مصر بعد احتلال دام أكثر من قرن ونصف قرن، وأسس الأسرة الثامنة عشرة أو بداية الدولة المصرية الحديثة. ويرى أغلب نقاد **نجيب محفوظ** أنه لم يلتزم «التاريخ» فى روايته الأولى والثانية، بقدر ما التزم به فى روايته الثالثة. ولكن المسألة لم تكن التزامًا بالتاريخ من عدمه، وإنما كتب **نجيب محفوظ** من واقع ما توفر من معلومات عن هذا التاريخ حتى العشرينيات من القرن العشرين.

ويذهب بعض نقاد **نجيب محفوظ** إلى أنه لجأ إلى التاريخ الفرعونى ليعبر عن واقع مصر فى الثلاثينيات بشكل غير مباشر. ولكن **نجيب محفوظ** فى هذه الروايات يعبر عن وجهة نظره فى مصر الثلاثينيات بمجرد اختيار زمان الفراعنة: كان يعبر عن وجهة النظر «الجديدة» التى لا ترى تعارضًا بين تاريخ مصر القديم وتاريخها العربى الإسلامى، وقراءة أعمال الكاتب فى إجمالها تؤكد أنه ليس من الكتاب الذين يلجئون إلى الماضى للتعبير عن الحاضر، وإنما لفهم الحاضر[2].

يعرف الناس **سيد قطب** الكاتب الإسلامى «المتشدد»، ولكن أغلبهم لا يعرفون أنه أيضًا أحد كبار نقاد الأدب فى مصر فى القرن العشرين وقد كان **سيد قطب** أول من كتب عن رواية **«كفاح طيبة»** عقب صدورها مباشرة عام ١٩٤٤. وفى مقالة عن الرواية كتب **سيد قطب** ما يعبر عن وجهة النظر «الجديدة» التى ظهرت فى مصر بعد ثورة ١٩١٩، والتى سبق الإشارة إليها فقال:

لقد ظللت سنوات، وسنوات أقرأ ذلك التاريخ الميت الذى نتعلمه فى المدارس عن مصر فى جميع عصورها، والذى لا يعلمنا مرة واحدة أن مصر هذه هى الوطن الحى الذى يعاطفنا ونعطفه، ويحيا فى نفوسنا وأخلادنا بحوادثه وأشخاصه. وظللت أستمع إلى الأناشيد الوطنية الجوفاء التى لا تثير فى نفوسنا إلا حماسة سطحية كاذبة لأنها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيننا، وإن هى إلا عبارات صاخبة، تخفى ما فيها من تزوير بالصخب والضجيج، ولم أجد إلا مرة واحدة كتابًا عن مصر القديمة يبعثها حية فى نفوسنا، شاخصة فى أذهاننا، وذلك هو كتاب المرحوم **عبد القادر حمزة** «على هامش التاريخ القديم» ففرحت به مثلما أفرح اليوم بقصة **«كفاح طيبة»**، ودعوت وزارة المعارف إلى أن تجعله فى يد كل تلميذ وطالب، بدل هذه الكتب الميتة التى فى أيديهم، «لكن تغيير الكتب فى وزارة المعارف أمر عسير، لأن مصنفيها هم مقرروها فى أغلب الأحايين.

وكنت أرى الطابع القومى واضحا بجانب الطابع الإنسانى فى آداب كل أمة، ولا سيما فى الشعر والقصيدة، بينما أرى الطابع المصرى باهتا متواريا فى أعمالنا الفنية، مع بلوغها درجة عالية تسلك بعضها بين أرقى الآداب العالمية، وكنت أعزو هذا اللون الباهت، إلى أن مصر القديمة لا تعيش فى نفوسنا، ولا تحيا فى تصوراتنا، إلى أننا منقطعون عن هذا الماضى العظيم لا نعرفه إلا ألفاظًا جوفاء، ولا نتمثله صوراً - ووشائج حية. إلى أننا نفقد من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة آلاف سنة: من الفن والروح والعواطف والانفعالات إلى أن بيننا وبين الآثار المصرية، والفنون المصرية، والحياة المصرية، والأحداث المصرية هوة عميقة من الزمن واللغة ومن الإهمال والنسيان.

وطالبت بأن تنقل إلى اللغة العربية كل قطعة أدبية كشف عنها فى مصر العريقة، وإلى أن ترسم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل ما فيها من ظلال، وإلى أن تعقد بين النشء وبين الآثار المصرية صلة وثيقة فى كل أدوار نشأتهم، وإلى أن تنفث الحياة فى تلك الآثار والتماثيل والتواريخ، بما يصاغ حولها من القصص والأساطير والملاحم والبيانات. دعوت إلى أن تصبح حياة **أح موس، وتحوت موس، ورع مسيس ونفريتى**، وأمثالهم فى منال كل تلميذ صغير، وكل طالب كبير بل أن تعود أساطير حية للأطفال فى المهود، بدل الشاطر حسن وجودر، وحسن البصرى والورد فى الأكمام.

قلت إذا كانت مصر القديمة قد احتجبت عنا لأننا أصبحنا نتحدث اليوم بلغة غير لغتها، فلننقلها هى إلى لغتنا الحديثة، لنضم إلى ثروتنا الفنية المحدودة بألف وخمسمائة عام (فترة الأدب العربى الذى ندرسه) ثروة أعظم منها

واعرق وأخصب فى فترة أخرى طويلة تربو على الخمسة آلاف من الأعوام. فإنه من السفه أن نفرط فى هذه الأعمال الطوال، (٣).

وفى كثيرمن أعمال **نجيب محفوظ** إشارات إلى الثقافة المصرية القديمة، وخاصة استخدامه نبوءات **إيبور** فى **«ثرثرة فوق النيل»** عام ١٩٦٥ فضلا عن محاكمة الحكام الفراعنة فى **«إمام العرش»** عام ١٩٨٣. ثم هناك عودة الكاتب إلى الرواية «التاريخية» فى رواية **«العائش فى الحقيقة»** عام ١٩٨٥ عن آخن آتون.

ولدت السينما فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مع استقرار وتطور علم المصريات. وعرفت السينما منذ بدايتها الأفلام الأجنبية ثم المصرية التى تدور أحداثها فى العصور الفرعونية ولكن الغالبية الساحقة من هذه الأفلام كانت من الأفلام «التجارية» السطحية الرخيصة. ويعتبر الفيلم البولندى **«فرعون»** إخراج بيرجى كافاليروفيتش عام ١٩٦٥ أهم الأفلام التى تناولت التاريخ الفرعونى. وقد شارك فى إعداد ديكوراته وأزيائه وإكسسواراته المصمم المصرى، والمخرج فيما بعد، **شادى عبد السلام** (١٩٣٠ ـ ١٩٨٦) وكان لعمل **شادى** فى هذا الفيلم تأثير كبير عليه.

سينما **شادى عبد السلام** من أول كادر (صورة) الى آخر كادر هى السينما الوحيدة فى مصر والعالم التى يمكن أن نطلق عليها **«السينما الفرعونية»**، وقد تم إنتاج هذه السينما فى الفترة من عام ١٩٦٠ حين صمم المركب الفرعونى فى الفيلم الامريكى «كليوباترا» إخراج **جوزيف مانكيفيتش**، وحتى عام ١٩٨٥ حين أتم فيلمه الأخير «عن رع مسيس الثانى» وفى النصف الثانى من هذا الربع قرن كتب **شادى** سيناريو **«مأساة البيت الكبير»**.

أحب **شادى** التاريخ الفرعونى من خلال حبه للفنون: العمارة والرسم والنحت، ودراسته للعمارة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. وكان تكوينه الخاص مناسبًا تمامًا ليشعر بكل مصر فى تاريخها منذ أقدم العصور وفى جغرافيتها، من الأسكندرية إلى النوبة. فقد ولد فى الإسكندرية ونشأ فى المنيا حيث أصل عائلته، ودرس وعاش فى القاهرة وأتاحت له دراسته القانونية فى كلية فيكتوريا بالإسكدرية معرفة الثقافة الغربية، كما اتاحت له دراسته الجامعية فى القاهرة أن يكون تلميذا من تلامذه المعمارى الكبير **حسن فتحى**، فعرف من خلاله الفنون الإسلامية، ولكن **شادى** كان من المثقفين العرب الذين لا يعرفون الثقافة العربية.

كان **شادى عبد السلام** يكتب أفلاماً باللغة الإنجليزية وكانت قراءاته باللغة العربية محدودة للغاية، ولكن ليس عن جهل باللغة العربية وإنما لأن أغلب المراجع الاساسية عن الفنون الفرعونية، بل والإسلامية لم تكن باللغة العربية، ولم يكن هناك موقف ما من الثقافة العربية، ولم يكن هناك موقف سياسى ما ضد عروبة مصر، ولكن سينما **شادى عبد السلام** الفرعونية ولدت أيام الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٦٠، وبلغت ذروتها مع إخراج فيلمه الروائى الأول ـ والذى أصبح الأخير ـ عام ١٩٦٨ بعد هزيمة مصر العربية الناصرية عام ١٩٦٧ مباشرة، فبدت هذه السينما وكأنها جزء من رد فعل الهزيمة الذى رفض العروبة، ونادى بالمصرية بمعناها الضيق.

ولكن سينما **شادى عبد السلام** فى عهد عبد الناصر فى الستينيات، تختلف عن سينماه فى عهد السادات فى السبعينيات، فى المرحلة الأولى (المومياء ١٩٦٨ - الفلاح الفصيح ١٩٦٩ - آفاق ١٩٧٢) لم تكن سينما سياسية، ولكنها فى المرحلة الثانية كانت سينما سياسية بكل معنى الكلمة (جيوش الشمس١٩٧٤ - كرسى توت عنخ آمون الذهبى ١٩٨٢- الأهرامات وما قبلها ١٩٨٤ ـ عن رع مسيس الثانى ١٩٨٦ . **وهناك فى هذه** المرحلة أيضا سيناريو «مأساة البيت الكبير» والذى عرف باسم الشخصية الرئيسية فيه آخن آتون (خادم آتون)(٤).

رفع السادات شعار مصر فى مقابل العروبة. صحيح أنه أطلق على جمهوريته (مصر العربية) ، ولكن عروبة مصر عنده كانت ثقافتها العربية ودعم علاقات «التعاون» مع «الجيران» العرب، ووجد هذا الشعار هوى كاملا فى نفس **شادى عبدالسلام**، ونجد ذلك بوجه خاص فى فيلم **«جيوش الشمس»**. فالفيلم عن حرب أكتوبر ١٩٧٣ التى كانت عربية، ولم يكن من الممكن أن تنتهى بما انتهت إليه من انتصارات لولا أنها عربية، ومع ذلك فقد اعتبرها **شادى** مصرية وأطلق على الجيش المصرى الذى قاتل فى هذه الحرب اسم الجيوش الفرعونية وهو جيوش الشمس. أما سيناريو **«مأساة البيت الكبير» فهو** تعبير غير مباشر عن مأساة جمال عبدالناصر من خلال مأساة **آخن آتون** وقد ظل يكتبه ويعيد كتابته من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٥ . وفى أثناء كتابة هذا السيناريو، وإعداد تصميمات الديكورات والأزياء والأكسسوارات مع تلاميذه وعلى رأسهم **صلاح مرعى وأنسى أبو سيف**، أخرج شادى أفلامه الفرعونية الثلاثة الأخيرة من إنتاج الهيئة العامة للآثار المصرية، وكلها أفلام تسجيلية.

ذكرنا أن تاريخ مصر الفرعونية لا يزال تحت التكوين لأن كثيراً من الآثار

الدالة عليـه، والمحـددة لوقـائعـه وشـخـصـيـاته، لا تزال مطمـورة تحت الأرض، ومن هنا يخـتلف علمـاء المصريات حول كثير من التفاصيل. ومن أكثر الشخصيات التى يختلف عليها العلماء شخصية «**أخن آتون**». المؤكد حتى الآن أن **آخن آتون**، كان الفرعون العاشر فى الأسرة الثامنة عشرة وأنه عاش فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد وأصبح وليا للعهد، ثم تولى الحكم بعد وفاة والده آمون حوتب الثالث (رضاء آمون). وفراعنة الأسرة الثامنه عشرة **بعد آخن** آتون هم أخوته **سمنخ كارع، ونب خبرو رع (توت عنخ آمون)، وخبر خبرو رع (آى)، وجسر خبرو رع (حور محب). وبعد حور محب جاء رع مسيس (مخلوق رع) مؤسس الأسرة التاسعة عشرة.**

والمؤكد حتى الآن أيضاً أن أخن آتون كان الابن الثانى للفرعون آمون حوتب الثالث وزوجته **تى**، وأن ابنهما الأول **تحوت موس** كان ولى العهد ولكنه توفى فى شبابه، قبل وفاة والده. وقد تزوج **آخن آتون** من أخته **نفرتيتى** (الجميلة تتهادى) وأنجبا ثلاث بنات مريت آتون، وماكت آتون، وعنخ اس ان با آتون، وثلاث بنات أخريات. ولأنهما لم ينجبا ذكراً جعل **آخن آتون** أخاه **سمنخ كارع** ولى عهده. ومع تغيير عبادة آمون أسس آخن آتون عاصمة جديدة بدلا من طيبة، وهى أخيت آتون (أفق آتون) فى منطقة العمارنة.

هذه هى كل المعلومات المؤكدة حتى الآن. وبعد ذلك يختلف العلماء حول آخن آتون إلى درجة الخلاف حول جنسه، هل كان ذكراً أم أنثى أم خنثى. وبالطبع فإن من يشك فى ذكورته يشك فى زواجه من نفرتيتى، وفى بناته منها. ويذهب إيمانويل فيلكوفسكى فى كتابه «أوديب وآخن آتون» إلى التشكيك فى نسبه إلى والده آمون حوتب الثالث، وفى أنه نصبه وليًا لعهده. وموضوع الكتاب أن آخن آتون كان يحب أمه ويكره أباه (٥) ويقول **سيريل الدريد** فى كتابه عن «آخن آتون»، إن نفرتيتى لم تكن أخته وإنما ابنة خاله آى الذى تولى الحكم بعد وفاة سمنخ كارع، وإن هذا توفى أثناء حكم آخن آتون. وأن تنصيب آخن آتون كولى للعهد تم فى منف العاصمة القديمة، وليس فى طيبة (٦).

أطلق آخن آتون على نفسه لقب «**العائش فى الحقيقة**»، وكان هذا اللقب هو العنوان الذى أطلقه **نجيب محفوظ** على روايته عن آخن آتون وربما كانت الترجمة الأفضل هى «الباحث عن العدالة»، حيث إن «**ما عت**» تعنى عند المصريين القدماء الحقيقة أو العدالة، فالحق عندهم هو العدل والعدل هو الحق. وقد كانت وزارة العدل المعاصرة تسمى فى بداية القرن العشرين وزارة الحقانية. وبعد وفاة آخن آتون أطلق عليه المصريون لقب «مهزوم العمارنة»(٧) وبينما يرى **برستيد** والأغلبية من العلماء أن آخن آتون كان أول فرد عظيم فى التاريخ، يرى آخرون أنه كان مهووسا دينياً، بل وإنه كان مجنونا، وشاذا على علاقة جنسية مع أخيه، وأنه عائش فى عالمه الخاص، وترك الإمبراطورية المصرية تتهاوى أمام عينيه.

كان آتون من بين الآلهة الكثيرة التي يعبدها الشعب المصرى فى عهود الفراعنة، وكان آمون رع كبير هذه الآلهة، وعندما تولى آمون حوتب الرابع منصب ولى العهد، أو «الشريك فى الحكم»، بدأ دعوته إلى عبادة إله واحد هو آتون، وغير اسمه إلى آخن آتون. وكلمتى رع وآتون من أوصاف الشمس: رع تعنى القوة الحيوية للشمس، وآتون تعنى قرص الشمس ذاته. وحتى الآن يقول المصريون«آتون الشمس»، ويقصدون ذروة الحر عند منتصف النهار. وبسبب دعوته إلى عبادة إله واحد اعتبر آخن آتون أول الموحدين.

وبينما يشير **الدريد** إلى أن فكرة التوحيد ربما جاءت من خارج مصر نتيجة انفتاح الدولة الحديثة على الثقافات الأخرى، يرى **باسكال فيرنوس وجان يويوت** انه لا توجد أى تأثيرات من الخارج(٨). والواقع أن الآتونية كانت امتدادا لعبادة رع القديمة والتى ظلت مع سيادة عبادة آمون (الخفى المستتر) حتى أصبح اسمه آمون - رع. كما أن الآتونية لم تكن توحيدا بالمعنى الإسلامى للتوحيد، بل ولا توجد علاقة بين مفهوم التوحيد عند آخن آتون وبين مفهوم التوحيد الإسلامى. صحيح أن آخن آتون منع تعدد الآلهة، ومنع تجسيدها على أشكال الطيور أو الحيوانات، واكتفى بقرص الشمس المجرد، ولكن الله سبحانه وتعالى فى الإسلام لايتجسد على أى نحو مجرد أو غير مجرد، كما أنه ليس واحدا فقط، وإنما أيضا لم يلد ولم يولد، بينما اعتبر آخن آتون نفسه ابن الإله الواحد.

وربما كان التأثير «الأجنبى» فى عبادة آتون أنه لم يكن إلها للمصريين فقط، وإنما لكل البشر. ولذلك عمل آخن آتون على نشر دعوته خارج مصر، وخاصة فى البلاد الآسيوية المتاخمة، والتى كانت تابعة للدولة المصرية. يقول الدكتور عبدالمنعم أبو بكر فى كتابه عن «آخن آتون»، إن معظم الصفات التى وردت فى وصف آتون «كانت أصيلة فى اللاهوت المصرى» (٩) فقد وصف آمون فى عهد آمون حوتب الثالث بأنه:

***صانع تولى تشكيل أعضائه***
***خالق لم يخلقه أحد***
***وحيد فى صفاته***
***يتحرك إلى الأبد***

***خالق كل شيء***

***وهو الذى يضمن الحياة***

***الحر والبرد بإذن منه***

***الشروق كل يوم تسبيح بحمده***

ويرى د. **أبوبكر** أن «الذين تفقهوا فى الدين، وعرفوا أسراره اعتنقوا منذ عصور مبكرة ديانة الإله الواحد، وإن لم يجهروا بهـــا». ومن الملاحظ أن د. أبو بكر يستخدم فى ترجمته عبارات قرآنية، أو ما يمكن أن نصفه على الأقل بعبارات عربية قحة، وهو ليس عين الصواب فى الترجمة ، إذ تحيلنا عبارة مثل «التسبيح بحمده» إلى المنطق الإسلامى، الذى يختلف تماماً كما أوضحنا. وقد لاحظ د. عبدالمحسن طه بدر الفصاحة العربية الأصيلة فى حوار روايات **نجيب محفوظ** الفرعونية الثلاث الأولى ورأى أنها غير ملائمة، وأيد **نجيب محفوظ** ذلك فى أحاديثه عن هذه الروايات.

وأياً كان الخلاف حول آخن آتون، فالمؤكد أنه قام بـ «ثورة» حاولت العصف بالأفكار والعادات والتقاليد التى ظلت مرعية لمدة ألف وخمسمائة سنة، وأنه دخل صراعاً عنيفاً مع كهنة آمون، والمؤكد أن هذه الثورة قد فشلت، وأنه ربما يكون قد قتل. ويترجم د. أبو بكر عن آخن آتون قوله «إن الكهنة كانوا أشد إثماً من كل الأشياء التى سمعتها حتى العام الرابع ، بل أشد ضرراً من كل الأشياء التى وقعت حتى العام السادس». والمقصود أعوام حكم آخن آتون حيث كان لكل فرعون تقويم خاص يبدأ مع توليه، يختلف عن التقويم «المدنى» الذى يبدأ من اليوم الأول فى الشهر الأول من الفيضان.

يقول د. أبو بكر إن آخن آتون حرر الفن من التقاليد الكلاسيكية، واستخدم العامية بدلا من لغة الكهنة التى لا يعرفها الناس، وأن كهنة آمون لم يقاوموه فى البداية احتراماً للفرعون من ناحية، ولأنهم كانوا لايرون جديداً فيما يفعله من ناحية أخرى، ولكن «الحرب الأهلية» بدأت عندما بدأ فى محو آثار آمون وتحطيم معابده. ويرى أغلب علماء المصريات أن دعوة آخن آتون لم تؤدِ إلى حرب أهلية داخل مصر، وإنما إلى ضياع البلاد الآسيوية التابعة. وهناك إجماع على انفصال آخن آتون عن زوجته نفرتيتى، ولكن الخلاف حول أسباب ذلك الانفصال، والذى أدى إلى حرمانها من لقب نفر نفرو آتون، ومنحه لأخيه **سمنخ كارع** وتزويجه من كبرى البنات مريت آتون، ثم إشراكه فى الحكم.

وهناك ما يشبه الإجماع حول ذهاب **سمنخ كارع** إلى طيبة مع زوجته، ومحاولة مهادنة كهنة آمون بدعم من الملكة **تى** التى ظلت تقيم فى طيبة. ويقول د. **أبو بكر** إنه ربما يكون قد قتل، وإن آخن آتون نفسه ربما يكون قد قتل بدوره. وأنه إزاء الفوضى فى «البيت الكبير» أى مقر الحكم الفرعونى، وبإيحاء من الملكة تى، تم تنصيب توت عنخ آمون أخ نفر تيتى غير الشقيق بعد زواجه من عنخ آس ان با آتون ابنة آخن آتون ونفرتيتى.

ويترجم د. أبو بكر أنشودة آخن آتون، ومما جاء فى هذه الترجمة:

***إنك ناء ولكن أشعتك على الأرض.***

***أنك تشرق على وجوه الناس***

***ولا يستطيع أحد منهم أن يتكهن بسر قدومك***

..

***إنك تعطى الحياة للجنين فى أحشاء النساء***

***وتصنع من النطفة الرجال***

***وتعنى بالطفل فى بطن أمه***

..

***واذا خرج الجنين من بطن أمه***

***جعلت من ذلك يوم ولادته***

***ثم تفتح فمه ليتحدث***

***وتدبر ما يحتاج إليه***

***وإذا صاص الفرخ فى بيضته***

***تهبه الهواء لتبقيه حيا***

***ثم تمده بالقوة حتى يثقب بيضته***

..

***ما أكثر مخلوقاتك***

***وما أكثر ما خفى علينا منها***

***إنك اله واحد ولا شبيه لك***

***لقد خلقت الأرض حسب ما تهوى وحدك***

***خلقتها ولا شريك لك***

***خلقتها مع الإنسان والحيوان كبيرة وصغيرة***

***خلقتها وكل ما يسعى على قدميه فوق الأرض***

***وكل ما يحلق بجناحيه فى السماء***

..

***أقمت كل إنسان فى مكانه***

***ودبرت لكل إنسان ما يحتاج إليه***

***وجعلت لكل منهم أيامه المعدودة***

***لقد تفرقت ألسنتهم باختلاف لغاتهم***

***كما اختلفت أشكالهم وألوان أجسادهم***

..

***لقد خلقت الفصول لكى تحيى كل مخلوقاتك***

***وجعلت لهم الشتاء ليتعرفوا على بردك***

***ثم جعلت لهم الصيف ليتذوقوا حرارتك***

..

***لقد خلقت من نفسك تلك الاشكال التى تعد بالملايين***

***مدنا وقرى وقبائل وجبالا وأنهارا***

..

***أنت الذى صنعت الدنيا بيديك وخلقت الناس كما شئت أن تصورهم***

ويبقى السؤال الكبير: لماذا فشلت ثورة آخن آتون، وعاد كل شيء كما كان بعد سنوات حكمه العاصفة. لقد كان لديانته جذور راسخة لدى طبقة الكهنة، ولم يكن منفصلا عن طبقة الفلاحين، بل واستخدم لغتهم «العامية»، ليصل إليهم. هناك إجابات كثيرة، ولكن ما يهمنا هنا إجابة **شادى عبدالسلام**.

اختار **شادى عبدالسلام** أن يصنع فيلم «المومياء» لتحية **ماسبيرو** وكل من شارك فى تأسيس علم المصريات، ولتحية **أحمد كمال** مؤسس علم المصريات المصرى، ولتنبيه المصريين إلى الخطأ الفادح الذى وقعوا فيه عندما تاجروا فى آثار الفراعنة. وكان بطله ونيس يمثل الجيل الجديد، أو مصر الجديدة التى عبر عنها سيد قطب فى مقاله عن «كفاح طيبة». وكان ونيس فى تردده بين الإبقاء على تقاليد العائلة، وبين إفشاء سرها طوال الفيلم يحمل كثير من أصداء تردد «هاملت». كان شادى شكسبيريا أصيلا فى «المومياء»، وكذلك فى سيناريو «مأساة البيت الكبير» الذى كان من الممكن أن يكون أحد روائع السينما فى كل البلاد وكل العصور لو أتيح له إخراجه.

اختار **شادى عبدالسلام** آخن آتون وعصره لعدة أسباب أولها أنه مادة صالحة لتراجيديا شيكسبيرية من طراز رفيع، وهذا ما أدركه أيضا **ألفريد فرج** عندما كتب مسرحيته «سقوط فرعون» وما أدركه **عادل كامل** عندما كتب مسرحية «ملك من شعاع» وما أدركه نجيب محفوظ عندما كتب رواية «العائش فى الحقيقة». والسبب الثانى إحياء الحضارة الفرعونية فى طريق عرض صورة عصر من أبهى عصورها. والسبب الثالث أنه عاصر صعود وسقوط الفرعون الجديد الذى حكم مصر من ١٩٥٤ إلى ١٩٧٠، وهو جمال عبدالناصر، وقيامه بثورته، وهزيمة هذه الثورة عام ١٩٦٧.

**شادى عبدالسلام** فى سيناريو «مأساة البيت الكبير» لا يتبنى وجهة نظر هذا أو ذاك من علماء المصريات فى شخصية آخن آتون، وإنما يعبر عن وجهة نظره الخاصة من واقع دراسته لكل آراء العلماء. ولذلك فالسيناريو مساهمة فى حل بعض المشاكل الأخناتونية العلمية، اى أن له - قيمة علمية كعمل بحثى، إلى جانب قيمته الفنية كعمل درامى، فضلا عن القيمة التشكيلية النادرة لجميع تصاميم الديكورات، والأزياء والاكسسوارات التى صنعت استعداداً لتصوير السيناريو.

يبدأ السيناريو بالضوء يخبو فى البيت الكبير، بيت آمون حوتب الثالث الكبير، وحور محب يعلن موت الأمير تحوت موس ولى العهد فى المعركة، وهذا تفسير **شادى عبدالسلام** الخاص لموت الأمير تحوت موس المبكر. ونرى مع حور محب فى المشهد الأول المقاتل الشاب رع مسيس الذى سيكتب له أن يكون مؤسس الأسرة التاسعة عشرة بعد ذلك (١٠).

وقبل مشهد تتويج آمون حوتب الرابع وهذا اسمه الأول قبل أن يغيره وليا للعهد، نراه يرتدى ملابسه الكاملة، ويضع حول قدميه الخلاخيل الذهبية، ويتعطر. ثم نرى الأمير سمنخ كارع وأخاه توت عنخ آمون فى الثانية من عمره وأخته بيك آمون فى السادسة من عمرها.

وفى مشهد التتويج نرى آمون حوتب وزوجته نفرتيتى، والملكة تى ووالدها يويا ووالدتها تويا، ثم الفرعون آمون حوتب الثالث الذى يقول لابنه وهو يتوجه «نصبتك شريكا لى فى الحكم، ومصر العليا ومصر السفلى، تنعم بالرخاء، والأراضى الأجنبية التابعة لك، فاعمل على زيادة خيرات الأرض فى عهدك حتى ينعم البشر بعطاياك». ويتم التتويج فى طيبة، وليس فى منف كما يقول **سيريل الدريد**.

نرى آمون حوتب الرابع، أو الشريك فى الحكم، يقترب من الفلاحين ويرفض وضع الحواجز بينه وبينهم، كما يفعل الكهنه «منذ القدم»، ويقول للحراس فى جولاته الحرة «كلما قل انتباه الناس لقدومى، كلما ازدادت معرفتى بأحوالهم». وتبدو العنصرية المصرية القديمة واضحة فى قول أحد الحراس لشخص عابر «اذهب أيها الأسيوى لاتدنس هذا المكان الطاهر». ومع ظهور أى القائد «الذكى» وزوجته الأميرة المسنة مربية نفرتيتى يكتمل ظهوره كل الفراعنة الذين سيحكمون مصر حتى نهاية الأسرة الثامنة عشرة وبداية الأسرة التاسعة عشرة. ونرى آمون حوتب الرابع يؤسس مدينة الأفق (أفق آتون) أثناء اشتراكه مع أبيه فى الحكم، ممايعنى موافقة ضمنية من آمون حوتب الثالث الكبير على تأسيسها.

وفى معبد آمون يجرى الحوار بين الكهنة عن معنى إحياء «الإله المغمور آتون». فيقول أحدهم، الشريك فى الحكم سيكون فرعونا عما قريب لا تأخذوا مثل هذه الأمور ببساطة، الشريك فى الحكم،

فرعون المستقبل يتمثل بأشكال إله الشمس القديم، وهى أشكال غابت عن الذاكرة منذ زمن أقدم من عصر الأهرامات. كم يهزأ بنا هنا فى معبدنا». ويتساءل آخر «هل ستؤثر المعابد الجديدة لهذا الإله على دخل معابدنا». ويرد ثالث: للإمبراطورية آلهة كثيرة، وإضافة إله لن يؤذينا إذا خدمناه هو الآخر. ويعلق رابع: «سوف نصلى لذلك الإله آتون بوجد. إنها ليست إلا أمانى لطيفة فى الهواء».

وعندما يغير آمون حوتب اسمه إلى آخن آتون، يعلق كبير كهنة آمون قائلا «إن تغيير اسم لايزعجنى بقدر ما يزعجنى ظهور طبقة جديدة بلا اسم يطلقون على أنفسهم وكلاء الفرعون أو مستشاريه أو خدامه».

وفى استقبال آمون حوتب الثالث لمندوبى البلاد الأجنبية التابعة للدولة المصرية، والتى يختار لها **شادى عبد السلام** اسم «المحميات» يتم التركيز على اكتشاف الحديد فى بلاد الحيثيين، وتوصلهم إلى صنع السيف الحديدى، وقيامهم بتهديد «المحميات»، بل وتهديد مصر ذاتها. وينتهى المشهد بإعلان آمون حوتب الثالث:

«إن الشريك فى الحكم آمون حوتب الرابع قد اختار لنفسه اسم آخن آتون الذى يحيا فى الحق، كما اختار مدينة الأفق مستقرا له وعاصمة ثانية للبلاد. مباركة مشيئته..

.. بلغوا كلماتى إلى أركان الأرض».

وفى مدينة أفق آتون، والتى يطلق عليها **شادى** مدينة الأفق نرى آخن آتون يملى تعاليمه للفنانين، ونرى نفرتيتى جالسة لصنع تمثالها الشهير.ثم نرى آخن آتون فى مدرسة الحياة التى أنشأها فى مدينته، ونسمعه يوصى أحد المعلمين قائلا:

«لقنهم كلمات أهل العلم الذين تلقوا الحكمة ممن سبقوهم.. ولا تلقنهم كلمات الكهنة، أولئك الذين وضعوا الكلمات فى افواه آلهتهم ليبثوا الرعب فى قلوب الناس، فيستعبدونهم».

ويقول «الرعب من الإله الخالق ليس الطريق إلى معرفته، ولكن الحمد له هو السبيل إليه». ويشير إلى «حكمة آنى الكاتب الأول للملكة المقدسة نفرتارى، أم أسرة مولانا، وزوجة الفرعون الخالد أح موس، محرر البلاد، الذى أعاد لمصر مجدها السابق عندما طهر البلاد من الهكسوس، أولئك الغزاة الآسيويين الذين كفروا بالإله الخالق».

يموت آمون حوتب الثالث، وعلى حين يكتب ملك ميتانى إلى الملكة تى، لأنه يعلم أن آخن آتون «لايهتم إلا بالولايات الجديدة التى أنشأها لتهتدى بآتون»، يعلن آخن آتون «منذ هذا اليوم يقام يوم الجزية فى مدينة الأفق، أفق آتون، قلب أمتى وفلكها»، ويصف آتون قائلا إنه «الإله الواحد الذى لا إله إلا هو». ويستخدم **شادى** هذا التعبير الإسلامى بكل وضوح.

ويطلب أمير «**جبيل**» النجدة من مصر لمواجهة أطماع الحيثيين، فيقول له كبير كهنة آمون «الجيش جيش آمون، وتجده فى معبد آمون، لا هنا... أنتم بين نارين.. الحيثيين والدويلات الجديدة لآتون». ويطلب رسول آمون الأول من أمير «**جبيل**» شراء السيوف الحديد من الحيثيين لجيوش آمون، والحصول على مايريدون من ذهب آمون. وعندما يشعر أمير «**جبيل**» بأهمية دوره يقول رسول آمون الأول «خذوا من ذهب آمون، ولكن لاحظوا أنكم لاتملكون الحديد ولا الذهب».

ويتخذ آخن آتون أخطر قراراته: محو اسم آمون. ويقول «امحوا اسم آمون، امحو هذا الاسم الكريه من الوجود، تلك الآلهة التى تراكمت عبر آلاف السنين، تعوق ولا تهدى، تستعبد البشر حتى أصبحوا لاغاية لهم إلا إرضاء مطالبها، وما هى الا مطالب كهانها التى لاتنتهى. يبشرون بعقيدة تضاءلت حتى أصبحت مجموعة من طقوس تمارس بخبث، بلا إضافة، بلا حذف. كلمات خلت من اليقين، بلا صدق، بلا تمعن، بلا حماس. أغلقوا هياكل كل الآلهة. لتحمى كلمة الآلهة من كل البلاد».

وينفذ حور محب مهمة تدمير معبد آمون الكبير فى طيبة باعتباره قائد جيوش الفرعون، ويعيش سكان طيبة فى رعب شديد، وتتداعى «المحميات»، وتبدأ المؤامرات فى البيت الكبير، ثم تنفصل نفرتيتى عن آخن آتون «سوف أعتزل فى قصر الشمال، حتى يكف عقلك عن السخرية». وتتقاطع هذه الأحداث مع صلوات آخن آتون للإله الواحد:

***الناس يصحون***

***ويخفون واقفين على اقدامهم***

***عندما توقظهم أنت من سباتهم***

***وبعد الوضوء يرتدون ثيابهم***

***ويرفعون الأكف ليعبدوا شروقك***

***ثم يقبلون على أعمالهم فى كل الدنيا***

.. ..

***هو الذى يوحد الأرض***

***بدفئه ونوره***

***كل يوم***

***وإلى الأبد***

***هو الأمس واليوم والغد***

للأمم التى خلق

ولشعوب لم تأت بعد.

ونلاحظ هنا استخدام شادى لكلمة «الوضوء» الإسلامية، واهتمام آخن آتون بالشرق لأنه الذى يشهد شروق الإله - الشمس. وهذا الاهتمام بالشروق يعبر عن حدود القدرة الفكرية للفرعون الثائر. وقد جاء فى القرآن الكريم ما يثبت كروية الأرض ودوران الأفلاك فى الكون فى الحديث عن المشارق والمغارب. فلا يوجد شرق واحد ولا غرب واحد وإنما مشارق ومغارب عديده فى الوقت نفسه.

يدور هذا الحوار بين آخن آتون وحور محب، معبرا عن الصدام «التاريخى» بين الحق والقوة، وبين الفكر والعمل:

**آخن آتون:** إن المحميات فى الشمال تنقسم إلى صنفين، الأمراء الوارثين، والدويلات الصغيرة المستحدثة التى شكلناها .. رجالهما تعلموا فى بلاطنا.. إن معارف الأجيال وحكمتها أصبحت الآن فى متناول أيديهم.. وانظر حينما يقف الاثنان متكافئين فى صف واحد، وفى ظل إله واحد.. ألا يغير ذلك من مجرى العصور المقبلة؟..

**حور محب:** إن الحيثيين بسيوفهم الحديدية يغيرون الآن مجرى العصور المقبلة يا مولاى..

**آخن آتون:** اهراء.. سيوف الحديد لاتنتمى لدولة بعينها.. إنها بحوزة تجار متجولين يملكون عصابات من المرتزقة يمكن شراؤهم أو بيعهم فى أية لحظه لمن يدفع أكثر. لا ولاء عندهم لأحد ولاعقيدة تجمع بينهم.. الشتات وطنهم، والغلظة شيمتهم، والسلب والنهب غاية مايطمحون إليه.. وهذه الصفات لاتبنى أمه.

**حور محب:** أرسل لهم جيشا جديراً باسمنا..

**آخن آتون:** أهل أعمت القوة بصيرتك فلم تعد ترى غير هذا الحل؟..

**حور محب:** لن أقف عاجزا متوانيا وأنا أشاهد أمبراطورية تتفتت أركانها وقد حكمت منذ فجر التاريخ.

**آخن آتون:** فجر التاريخ ولى وانتهى وطرق الأمس قد استهلكت وعلينا أن نجدد أنفسنا بأنفسنا وإلا هلكنا..

**حور محب:** لن يهلكنا إلا الأيدى المكبلة، والقوة المشلولة..

**آخن آتون:** مشلولة حتى لا تستخدم فى مذبحة لامعنى لها بين إخوة متناحرين خلقهم إله واحد.

وينصب آخن آتون أخاه سمنخ كارع فى منصب ولى العهد، أو الشريك فى الحكم. ويحاول استرضاء نفرتيتى. وفى أثناء زيارة الملكة تى لمقبرة آمون حوتب الثالث فى ذكراه السنوية، ترى الشعب يعانى، وتسمع أحد الفلاحين يقول لزوجته «ارفعى صوتك حتى تسمع الملكة، أخبريها أن هؤلاء الحراس الجدد يجمعون الضرائب لحسابهم، وأنهم لا يعرفون المحصول من القطيع من الإنسان «وتذهب الملكة، إثر ذلك، وتحذره قائلة «الشعب يلعن زمانك».

يذهب سمنخ كا رع إلى طيبة، ويستعد رفاق آخن آتون وأقرب تلاميذه للرحيل «سوف ننشر تعاليم مولانا فى كل أركان الأرض»، فيقول لهم حور محب «ولكنكم لا تملكون السلاح»، يرد أحدهم «لانحتاجه.. فلن نقتل...» يعلق، ولكن من يحميكم»، فيرد آخر «رب كل شىء سوف يحمينا». ويتآمر «أى» لقتل «المبشرين. » ويدفع حور محب إلى الاشتراك فى هذه المؤامرة. وفى مشهد لا مثيل له فى كل ماصيوره **شادى عبدالسلام** يقوم مجموعة من «الآسيويين الهمج» أصحاب السيوف الحديدية بقتل جميع رسل آخن آتون فى مذبحة كاملة.

وفى طيبة، نرى سمنخ كا رع يموت من جراء طعام مسموم، ويؤيد **شادى عبدالسلام** بذلك العلماء الذين يرون أن ولى عهد آخن آتون مات مقتولا. وفى مشهد ثالث من مشاهد العنف يصور **شادى** الفرعون الثائر آخن آتون وهو يحطم مقبرة أبيه، ويمحو اسم آمون من عليها، ولا يبالى بمن يقول له «الرحمة يا مولاى.. آمون حوتب يرقد فى سلام.. لا تحطم اسمه»، «الروح بلا اسم تهيم فى عذاب يا

مولاى»، «لا تجعل آمون حوتب يموت ثانية.. لاتدعه يموت إلى الابد.

وينهى شادى عبدالسلام هذا المشهد - الرئيسى نهاية «ميتافيزيقية» غامضة على النحو التالى:

«آخن آتون يستدير منتبها كما لو أنه تلقى نداء مفاجئا.. حركة كاميرا ناعمة (بان) من آخن آتون إلى الهيكل الذهبى لآمون حوتب الذى يبدو الآن فى الظلام غير محدد المعالم يملأ الشاشة فى ضوء المشاعل.. منظر تتجاذبه الرهبة والصمت. آخن آتون فى لقطة متوسطة يتوقف متجمدا أمام هذا المنظر كما لو أن صاعقة هبطت عليه. المطرقة والأزميل يسقطان من يديه، وكذلك المشعلات.. فجأة، عبر خاطر إلى ذهنه، فيستدير إلى الخلف.. (بان) خرطوش مشوه.. حركة كاميرا إلى أسفل. القطع المهشمة ترقد على التراب.. آخن آتون يركع (داخل الكادر) ويلمسها: ليست سوى فتات من الحجر.. ينظر خلفه نحو هيكل أبيه (خارج الكادر) شعور بالرعب يتملكه تدريجيا.. يفتح شفتيه ليقول شيئًا .. ولكنه لا ينطق .. (بان) يتسلل تجاه الهيكل مرتجفا بشتى المشاعر .. يتقدم متثاقلا كمن حملت أطرافه بالأثقال .. يتوقف فى منتصف الطريق المظلم ، ويغطى وجهه ولكنه لا يستطيع البكاء.. حركة تراجع بطيئة جداً بالكاميرا.. يتهالك واهنًا حتى يلامس رأسه الأرض متأوها من الأعماق بصوت أجوف .. وحيدا فى الظلام الذى يشوبه غبار القبور».

ويتم القطع من هذا المشهد مباشرة إلى مشهد فى الصحراء يهيم فيه آخن آتون على وجهه ، وكذلك أمراء «المحميات»، وعلى شريط الصوت تتوالى قراءات من «خطابات العمارنة» التى كانت موجهة من الأمراء إلى آخن آتون، والتى عثر عليها فى أحد الاكتشافات الأثرية الكبرى ، يطلبون منه المعاونة . ومنها خطاب من نبلاء «حلب» العجائز يقولون فيه «فى الماضى من ذا الذى اجترأ على نهب «حلب» دون أن يخربه تحوت موس الثالث العظيم . إن آلهة مصر تسكن «حلب» ، ولكننا اليوم لم نعد ملكا لمولانا الفرعون .. لماذا تخلى مولانا عنا وسحب قواته ؟..

وينتهى سيناريو «مأساة البيت الكبير» بتتويج توت عنخ آمون وآخن آتون يراقب الحفل من بعيد ، وقد تغيرت ملامح وجهه «التى كانت يافعة فى زمن مضى» . ثم يقترب آخن آتون ويضع التاج على رأس أخيه توت ويردد من نصوص التتويج - حسب اعتقاد **شادى** بأن توت عنخ آمون هو شقيق آخن آتون من صلب أبيه -

***عهدك السماء وخلودها***

***وملكك الأرض وعرضها***

***وأيامك النجوم وعددها***

***فاحكم البلاد وأنت هانئ بها .***

ونرى آخن آتون لآخر مرة وهو يشاهد جثة رسوله إلى البلاد الشمالية بعد أن قتل ، ويهمهم آخن آتون لنفسه : عندما تقابلنا أول مرة فى تلك الليلة الباردة سألتنى من أنت : هل لأنك رأيت فى المدمر ، أم المنقذ .. لم نتحادث مطلقا . أجل لن تكون هناك إجابة . ويكتب **شادى عبد السلام** «فجأة، يرتجف كل كيانه وكأن كل أيام وساعات حياته قد اجتاحت وجهه بقسوة .. يطبق عينيه بحزم ، وكأنه لا يرغب فى أن يرى المزيد» .

أما مشهد النهاية ، فهو مشهد قائد الجيوش حور محب فوق عجلته الحربية، بخيولها السوداء وسروجها الذهبية .. ويكتب **شادى عبدالسلام** «حور محب هو الفرعون فى هذه العجلة المذهبة الشارات تقترب .. شارات آمون .. أنشودة آمون تتصاعد بين صوت العجلات المدوى .. نرى وجه المحارب رع رمسيس فى عجلته الحربية ، تلك العجلة الحربية التى كانت تخص حور محب من قبل .. ويردد كورس الكهنة :

***ما أسعد المعابد***

***وما أسعد الكهنة***

***وكل من شاهد هذا اليوم***

***لقد عاد آمون ملك الآلهة إلى هيكله .***

وآخر سطور السيناريو الذى تبلغ عدد صفحاته ٣٢٣ صفحة من القطع الكبير :

«الكاميرا المتقدمة تخترق الغبار الرمادى الكثيف ... صفوف العجلات الحربية المتخايلة ، والتى تمر خارج الكادر ، تكشف عن امتداد لا ينتهى من الحقول الخضراء .. كل الأصوات تتلاشى فى صمت الطبيعة الجليل .. وهناك بعيدا فى أفق السماء .. فلاح وحيد يحرث حقله فى أمان تحت الشمس بينما الطيور ترفرف مرحا من حوله».

آخن آتون **شادى عبد السلام** بطل تراجيدى نبيل نقطة ضعفه أنه لم يدرك ان الحق يحتاج إلى القوة لكى ينتصر : ان الحق لا ينتصر لمجرد أنه حق. ولكن هذا ليس السبب الرئيسى فى هزيمته ، وفشل ثورته ، وعودة كل شىء إلى ماكان عليه قبل هذه الثورة . نعم ، لقد اقترب من الفلاحين ، ولكنهم لم يقتربوا منه بالقدر نفسه . وفضلا عن الطبقة الجديدة التى نشأت معه ولم تختلف كثيرا فى ممارساتها عن طبقة الكهان ، فقد ظل هناك حاجز كبير بينه وبين الشعب المصرى الذى أطلق عليه «مهزوم

العمارنة، ليس من باب الشماتة ، وإنما من باب إقرار الواقع .

السبب الرئيسى فى هزيمة آخن آتون، وفشل ثورته ، عند **شادى عبد السلام** أنه لم يدرك طبيعة المصريين المحافظة التى لا تميل إلى التغيير الجذرى السريع، وإنما تفضل الإصلاح البطىء ، وعدم القطع مع الماضى : إنه شعب يفضل الحلول الوسط . لم يعترض أحد على دعوة آخن آتون لعبادة آتون ، وإلغاء كل الآلهة الأخرى ، أوانشاء عاصمة جديدة لديانته . وحتى كهنة آمون لم يعترضوا على عبادة آتون وخاصة لوجود جذور قديمة لهذه العبادة. ولكن المأساة بدأت عندما قرر آخن آتون تحطيم معبد آمون ، ومحاولة محو اسمه وكل آثاره من الوجود. ولم تكن مصادفة أن يتم القطع فى سيناريو شادى من تحطيم المعبد إلى الشعب الملتاع فى طيبة مباشرة . كان هذا القرار الجذرى الذى ينشد التغيير السريع دفعة واحدة هو بداية النهاية .

نهاية سيناريو «مأساة البيت الكبير» بعودة عبادة آمون ليست موقفا مع آمون ضد آتون ، أو مع تعدد الآلهة ضد التوحيد ، وإنما مع ضرورة وجود القوة التى تحمى الحق ، وضد التغيير الجذرى السريع الذى يقطع مع الماضى ، لأنه يتلاءم مع طبيعة الشعب المصرى من وجهة نظر الفنان . وإذا كانت النهاية الدرامية هى انتصارات حور محب العسكرية ، وعودة عبادة آمون ، والإشارة إلى رع مسيس الذى سيؤسس الأسرة التاسعة عشرة، فإن النهاية البصرية ـ السمعية ، وهى نهاية الفيلم الحقيقية هى للفا ح الذى يحرث الحق فى «أمان» ، «تد ، الشمس» ، و «الطيور ترفرف مرحا من حوله» .

ويتجاوز **شادى عبد السلام** حكم «آى» الذى جاء بعد توت عنخ آمون، وقبل حور محب . ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن **شادى** ينكر حكم آى لمصر بين هذين الفرعونين ، فالفيلم لايؤرخ بقدر ما يعبر عن رؤية فنية للتاريخ. ورغم أن **شادى عبد السلام** مسلم دينا والإسلام يقوم أساسا على التوحيد بالله سبحانه وتعالى إلا أنه يدرك الفرق بين التوحيد فى الإسلام والتوحيد عند آخن آتون . وربما يكون آخن آتون عند **شادى** أقرب إلى المسيح عليه السلام فى ربطه بين التوحيد وبين السلام والعنف ، وفى وصفه بأنه ابن الإله ، وفى وجود تلامذة مقربين من أتباعه ، ثم فى مشهد مذبحة «المبشرين» ، وهى الكلمة التى استخدمها **شادى** ، والذى يبدو أقرب إلى مذابح شهداء المسيحية الأوائل .

أكثر ما يهتم **شادى عبد السلام** بالتأكيد عليه فى مشروع فيلمه الذى لم ينفذ أن تكون الدولة المصرية دولة قوية : بقاء مصر عنده أن تكون بها دولة ، وأن تكون هذه الدوله قوية ، ودون هذين الجناحين لا تطير . وليس من الغريب ان يكون الحدث المعاصر الوحيد الذى تناوله فى كل أفلامه هو انتصارات الجيوش المصرية فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ . لقد حزن شادى لهزيمة حرب يونيو ١٩٦٧ ، وحزن لموت عبد الناصر ، واشترك فى تصوير جنازته فى فيلم «أنشودة الوداع» ، ولكنه لم يكن ناصريا بأى حال من الأحوال .

يبدأ فيلم «المومياء» بموت الأب (والد ونيس) ويبدأ سيناريو «مأساة البيت الكبير» بموت الأمير تحوت موس ولى عهد آمون حوتب الثالث (خبا ضوء فى البيت الكبير) . وهذه البداية بالموت فى الفيلمين الروائيين اللذين كتبهما **شادى** لها علاقة وثيقة بالحضارة الفرعونية التى اهتم بها منذ مطلع شبابه . والمؤكد أنها أكثر الحضارات القديمة انشغالا بالموت ، وما بعد الموت ، وربما يكفى أن كتابها الرئيسى كتاب «الموتى» ، وأن أخلد وأعقد ماخلفته من آثار الأهرامات الثلاثة، وهى مقابر للموتى . والمشهد الرئيسى فى سيناريو «مأساة البيت الكبير» هو مشهد أقتحام آخن آتون لمقبرة رالده. ويتجاوز **شادى عبدالسلام** الواقع فى هذا المشهد كما فعل شكسبير فى مشهد ظهور شبح الأب فى «هاملت» ، ولكن بأسلوب **شادى** الخاص حيث لا يظهر شبح الأب ، وإنما نداء خفى يجعل آخن آتون يضطرب ويتداعى لأول مرة .

ولعل من المناسب فى ختام هذه الدراسة عن سيناريو **شادى عبد السلام** الذى لم ينفذ ، ولم ينشر ، أن تقدم النص الكامل لمشهد من مشاهده ، وهو مشهد ذهاب آخن آتون إلى نفرتيتى فى قصر الشمال الذى اعتزلت فيه بعد انفصالها عنه . ويوضح هذا المشهد أسلوب **شادى عبد السلام** فى كتابة السيناريو ويبرهن على مدى القوة الدرامية التى كان من الممكن أن يكون عليها الفيلم.

القصر الشمالى ـ جناح الملكة نفرتيتى الخاص ديكور حرف (L)

١ ـ CRANE L. angle

وصيفتان تفتحان باب الحديقة بسرعة وتركعان.

ـ أخناتون يقترب مندفعا بخطى عريضة .. عبر ممر الحديقة تحت ضوء القمر .

بعيدا من خلفه بوابة أخرى للحديقة مفتوحة على مصراعيها.

والتى نرى من خلالها حملة المشاعل وهم يندفعون محاولين السيطرة على خيل عربته القلقة.

ظلالهم العملاقة تترامى فوق سطح بوابة ثالثة شاهقة الإرتفاع فى عمق الخلفية.

CRAND - ARM PANS (following) RISING+ TRACK IN.

أخناتون مــر خــلال البــوابة (١) .. ويســتـدير جـانبـا ثم يخطو إلى مـدخل القصر.. ويتوقف .

END OF PAN - TRACK IN CONT PAST AKH TO

جناح الملكة نفرتيتى الخاص

غـرفـة المدخل وهـى ذات عـمـودين ترتفع عن الأرض بعدة درجات صغيرة (رفيعـة السمك) وتؤدى إلى غرفـة للنوم تشبه الـهيكل حيث سرير تعلوه مظلة فى منتصفها (فى عمق الخلفية) .. الملكة نفرتيتى ووصيفاتها (عدد ٣ )

قـد أخـذن بوصـول أخناتون غـيـر المتوقع يتجمدن خوفا كل فى مكانها

، أيكون أسيوياً آخر ؟،

- الملكة نفرتيتى تشير إليهن ،اذهبن،

وعيناها مثبتتان تجاه أخناتون خارج الكادر

- الوصيفتـان الصغيرتان تجمعان أدوات الزينة بسرعة وتختفيان

- زوجـة آى (الأمـيرة المسنة) تحـيى بتـبـجـيل أخناتون (الذى مـازال خـارج الكادر) .

ثم تحيى مليكتها وتنسحب بوقار

كبرياؤها مجروح لما حدث لمليكتها

- الملكة نفرتيتى تركت بمفردها

ضــوء دافئ ينبــعث من القناديل المحيطة بها .. مكان تهفو إليه النفس فى ليل الشتاء .

- ولكى تكسب الوقت وتستجمع شتات فكرها .. تمسك مـــرآة تزيح ربـاط ضفائرها المزخرفة - فينسدل شعرها الطويل الجميل .

- أخناتون يعـود إلى مـقـدمـة الكادر ولكنه يتوقف مرة أخرى

BACK V

تنهض بنعومة فى ثوبها الفضفاض

تهفو إليها النفس أكثر مما تهفو إلى نسيم الشمال فى يوم صيف حـار يواجه أحدهما الآخر

يفـصلهـمـا ضـبـاب من سـتـائر (الموسلين) الشفاف

هى - محاطة بكل ما يمكن أن يطلق عليه مريح ورفاهية

هو- مازال يلمسه ضوء القمر فيبدو واقفا فى فراغ .

(صمت)

- تخطو تجاه غـرفـة المدخل لـترحب به

لكنها تغير رأيها فجأة وتتوقف هى الأخرى .

أخناتون:

(مباشرة)

،ماذا كنت تعنين عندما قلت :-

يرددون كلماتى إلى؟

نفرتيتى غيـر متوقـعة هذا السؤال خصوصا فى هذه الساعة من الليل وفى هذا المكان - غـرفـة نومهـا - فـتـخبـو مشاعرها .

نفرتيتى :

(محاولة تبسيط الأمور)

كنت أعنى

أن ترديدهم لكلماتك

لا يعنى الإيمان بها

منهم من يرددها كواجب

يحتمه عليه منصبه

(بلا اكتراث)

أو .. ولاؤه للبيت الكبير

(وهى تعنى ما تقول)

،ومنهم من يرددها إرضاء لك فـينال المزيد،

PAN (ROUND FOLLOWING AKH - ٢ M.S.TO BACK V.)

أخناتون يخطو تجاهها (أثناء حديثه)

أخناتون :

،ومنهم من يؤمن مخلصا ..

أليس ذلك ممكنا ..؟،

- أخناتون يتوقف هذه المرة أقرب .

PAN (CONT PAST AKH TO NEF, ALONE) - + ZM OR TRACK IN (SLOW TO F.S.)

نفرتيتى تحاول أن تتفادى تصعيد هذا النقـاش فـتـجـيب بإيماءة ، ممكن، وهى تتحرك جانبا باحثة عن شىء ما

نفرتيتى :

(وكأنها تحدث نفسها)

،الكل يرددون - على المنوال نفسه،

- تصل إلى قنينة عطر مـوضـوعـة على حامل رقيق

- أخناتون يدخل بسرعة إلى (مقدمة الكادر) مـرة أخـرى هدوؤها المبالغ فيه يثير غضبه ..

أخناتون :

(باندفاع)

،وأنت ..

أين تقفين ..؟،

نفـرتيـتى وقـد ذهلت لـهـذا الســؤال تستدير إليه بحدة

نفرتيتى :

(ترد بإباء)

،الملكة .

سماوات تعلو سماءهم،

- أخناتون يـخطو أقـــرب .. ويزيح بعصبية واحدة من ستائر الموسلين جانبا.

أخناتون : (حادا ومنهيا)

«إذن كونى كما تقولين

أو على الأقل حاولى»

- نفرتيتى تعيد قنينة العطر بعصبية وتخبطها فتنقلب وتقف ترتعش بغضب صامت وهى تسمع .

(يستمر مستثارا)

«رفعتك عاليا ، هناك فوق كل الإلهات

أمهر الأيادى المؤمنة

خلدتك فى كل مكان

مالم تره آلهة من قبل

كل هذا لأكثر من سبب

الزوجة المثالية .. الأم المثالية ..

لكى يرى العالم

أكمل صورة للحب ذاته ..»

FAN (with NEF alone)

تتحرك بخطى عصبية غير واثقة أثناء حوارها.

(نفرتيتى :

(ترد صائحة بانفعال)

« لم أطلب أن أكون مثالا لهذا العالم

إنه بعيد .. قاس .. ملىء بالدسائس

إن وجوه القتلة .. تطاردنى ..

(تهتز بانفعال وغضب تجاه أخناتون خارج الكادر)

كل ما أطلبه

مستقرا آمنا لى وأولادى .»

(M . S.) AKH

كلماتها تدمى أعماقه من الداخل

جانب آخر من جنته تتهاوى أمام عينيه

يتابع حركتها (خارج ا لكادر) بعيون مشتعلة

وهو لا يستطيع أن يقبل هذا الواقع. على الأقل فى هذه اللحظة

أخناتون

«لن تأمنى أنت وأولادك فى هذا العالم

إلا إذا هداه

من آمن بآتون مخلصا.

هذه الكلمات رددتها لك مرارا ومرارا

وأمنت على ذلك .. دوما.

(نفس عميق بمرارة)

هل أمنت على كلماتى إرضاء لى

ام كان ذلك مجرد واجب..»

FAN (following)

نفرتيتى تعبر مقدمة الكادر بسرعة ثم تستدير بحدة تجاه أخناتون (خارج الكادر)

وتتوقف... وقد ألجمها الغضب..

تتنفس بصعوبة

نظراتها الثاقبة مسلطة عليه

كبرياؤها جرح إلى الأبد.

صوت أخناتون:

(آمرا)

«أجيبى. أنتظر إجابتك»

نفرتيتى:

(مازالت متكبرة.. تتنفس بصعوبة)

«لن أجيب.

ولن أنسى هذا السؤال»

وهى على وشك ان تتحرك منصرفة.. ثم يدخل أخناتون الكادر فجأة ويجذب ذراعها بحزم.

أخناتون:

(واضحا ومنهيا)

«وأنا لن أنسى هذا الجواب»

يواجهان بعضهما بتحد (M.S.)

وضوء القناديل يرتجف على وجهيهما..

(صمت)

لقد عرف فيلم «المومياء» بهذا العنوان، بينما كان شادى يفضل العنوان الثانى المطبوع على الفيلم أيضا، وهو «يوم أن تحصى السنون». وعرف سيناريو «مأساة البيت الكبير» باسم آخن آتون، وكان شادى يفضل العنوان الحقيقى. المأساة فيما حدث فى مصر بين موت الأمير تحوت موس وتولى توت عنخ آمون من وجهة نظر **شادى عبد السلام** ليس مأساة آخن آتون، وإنما مأساة انهيار البيت الكبير، أو مقر الحكم فى الدولة المصرية القديمة. ■

## الهوامش

(١) كتبنا الأسماء الفرعونية فى هذه الدراسة حسب مفهوم الاسم فى الثقافة الفرعونية. كان لكل اسم معناه، وكان للفرد وحده من دون اسم والده، أو لقب العائلة، وكان بقاء الاسم بعد الموت يعنى سعادة الروح. وقد نشرنا معنى الإسم بين قوسين عند ذكره لأول مرة، مثل رع مسيس (مخلوق رع) آخن تون (خادم آتون) وهكذا. وقد فصلنا بين آخن وآتون مثلا، ولم نجعلها أخناتون كما هو شائع حتى لا نقع فى الخطأ نفسه الذى يكتب به اسم شادى عبد السلام مثلا بالحروف اللاتينية عندما يكتبون شادى عابد يسلام. وهذه التجربة - من غير مختص فى علم المصريات - تنتظر رأى المختصين فى هذا العلم.

(٢) كان عبد المحسن طه بدر فى كتابه «نجيب محفوظ: الرؤية والإدارة» (دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨) أول من نفى الإسقاط السياسى عن روايتى «عبث الأقدار» «ورادوبيس»، وخاصة ما يتصل بالزعم عن حملة نجيب محفوظ بأسلوب غير مباشر فى رواية «رادوبيس» على الملوك الفاسدين، وعلى الملكية، وإنذاره للملك فاروق بما

يمكن أن يؤدى إليه سلوكه من غضبة شعبية تطيح بالفساد والمفسدين وقد ذكر بدر إنه تحدث مع نجيب محفوظ فى هذا الأمر. «وكان رد المؤلف يمثل مفاجأة بالنسبة لى، لأنه وافقنى على زعمى بتسليم كامل. ولم يكتف بذلك بل تجاوز هذا الموقف إلى تقديم الدليل على صحة التساؤل الذى عرضته عليه، فأخبرنى أنه كتب الرواية فى فترة كان فيها الملك فاروق فى أول عهده بالحكم، وكان كثير من المثقفين، وجمهور كبير من أبناء الشعب يتعاطفون معه، ويأملون فيه».

(٣) مجلة «الرسالة» عدد ١٨ سبتمبر عام ١٩٤٤ من كتاب «الرجل والقمة» اختيار وتصنيف د. فاضل الأسود (الهيئة العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٩)

(٤) كان صاحب هذه السطور عند كتابته عن فيلم «المومياء» وفيلم «الفلاح الفصيح» لأول مرة يربط بين الفيلمين والواقع السياسى المعاصر لإنتاجه، ولكنه الآن يرى أن ذلك الربط لم يكن صحيحا.

(٥) «أوديب وأخناتون» تأليف إيمانويل فيلكوفسكى ترجمة فاروق فريد (الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٦٠).

(٦) «أخناتون» تأليف سيريل الدريد ترجمة د. احمد زهير أمين (الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٢)

(٧) «معجم الحضارة المصرية القديمة» تأليف جورج بوزنر وآخرين ترجمة أمين سلامة (الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٢)

(٨) «موسوعة الفراعنة» تأليف باسكال فيرنوس وجان يويوت ترجمة د. محمود ماهر طه (دار الفكر. القاهرة ١٩٩٠)

(٩) «أخناتون» تأليف د. عبد المنعم أبو بكر (وزارة الثقافة. القاهرة ١٩٦١).

(١٠) اعتمدنا فى قراءة سيناريو «مأساة البيت الكبير» على نسخة خاصة قدمها لنا مؤلف السيناريو عام ١٩٨٥.



دراسـات

# شـادى عبدالسـلام وأفـلامـه التـسـجيلـيـة


## مختـار السـويفى

* كاتب ومترجم مهتم بالتاريخ المصرى القديم


فهناك عدة تعريفات للفيلم التسجيلى DOCUMENTARY FILM، أقربها إلى الصواب التعريف الذى ورد بالموسوعة البريطانية بأنه نوع من الأفلام السينمائية غير الروائية، بمعنى أنه لا يتضمن قصة ولا خيالا، وهو يتخذ مادته السينمائية من واقع الحياة، فيصور هذا الواقع ويفسر حقائقه المادية، أو يعيد تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل يعبر عن الحقيقة الواقعة، هادفًا بذلك إلى تحقيق غرض تعليمى أو غرض ترفيهى.

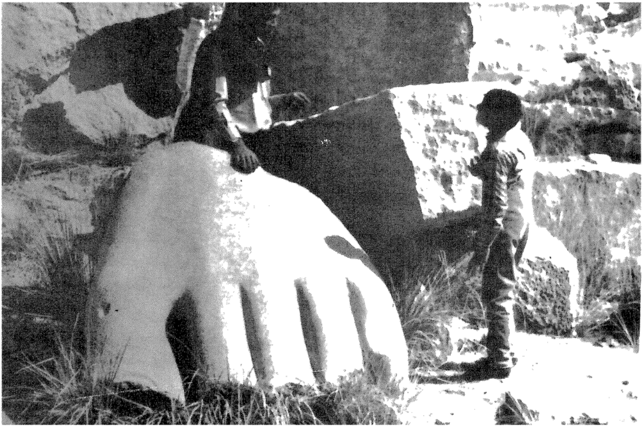
وثمة تعريف آخر يشير إلى مضمون الفيلم التسجيلى وضرورة أن تكون فكرته الرئيسية التى يقوم عليها ذات قيمة اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية، وذلك تأكيداً لمهمة هذا النوع من الأفلام فى تقديم المعلومات والمعارف الإنسانية بصفة عامة بطريقة إبداعية لا تخلو من التشويق والعرض الفنى.

وهناك تعريف ثالث يقول إن الفيلم التسجيلى هو معالجة سينمائية خلاقة لواقع الحياة الحقيقية ووقائعها وأحداثها الجارية، وذلك بقصد التحليل الاجتماعى، أو نشر المعرفة والوعى الثقافى، أو لتدعيم المشاعر الإنسانية والتعاطف بين بنى البشر بصرف النظر عن الزمان أو المكان.

والفيلم التسجيلى بطبيعته فيلم قصير، قد يصل طوله الزمنى إلى نحو ثلاث دقائق أو ثلاثين دقيقة، كما يصل إلى نحو ساعة أو أكثر إذا اقتضى ذلك موضوع الفيلم وعناصره المرئية، أو القضية التى يناقشها، وبشرط أن يظل العمل السينمائى قائمًا على القواعد التقليدية المتعارف عليها للفيلم التسجيلى، ودون خلط بالأساليب والعناصر الفنية للفيلم الروائى.

ومن المسلم به فى السينما التسجيلية أن للمخرج الحق فى محاولة الكشف عن طرق جديدة، وأسلوب مبتكر لجعل المناظر والوقائع التى يعرضها جذابة ومثيرة، وقادرة على توصيل المعلومات إلى المتفرج العادى دون أن يشعر بأنها مملة أو جافة أو مفروضة عليه.

ويقول «جريرسون» الأب الروحى للسينما التسجيلية العالمية: «إن الفيلم التسجيلى يتناول الواقع فى معالجة خلاقة مبدعة، ومن هنا فإنه لا يعتمد على السينما كآلات وأدوات، بل يعتمد على السينما كفن له خصائصه المتميزة».



من أفلام شادى التسجيلية

وقد ارتبط الفليم التسجيلى بنشأة السينما كأحد الفنون الحديثة فى هذا العصر، ومنذ أن أصبحت الصورة المتحركة ذات تأثير عجيب أشبه ما يكون بالسحر على الإنسان المعاصر مهما كانت ثقافته أو حضارته ومهما كانت جنسيته أو نشأته أو بيئته. وهى أبلغ تأثيراً على عقول الناس ونفوسهم من الكلمة المذاعة أو الكلمة المكتوبة.

## • مجالات الفيلم التسجيلى وموضوعاته

قام نقاد ومنظرو ومؤرخو الفن السينمائى بتقسيم الأفلام التسجيلية إلى نوعيات مختلفة تتنوع حسب موضوع الفيلم والرسالة التى يتضمنها. ونشير فيما يلى إلى أهم تلك الأنواع:

الأفلام العلمية والتعليمية.. وأفلام الثقافة العامة.. وأفلام الإرشاد الصحى والطبى والزراعى.. وأفلام الإعلام والدعاية السياسية والاقتصادية.. والأفلام السياحية.. وأفلام الفنانين التشكيليين والمعارض الفنية والمتاحف.. وأفلام الآثار القديمة.. والأفلام التى تصور مظاهر الحياة الحديثة سواء فى المدن أو الريف أو المناطق الرعوية.. وأفلام الفولكلور التى تصور الفنون أو الأنشطة الحرفية المتميزة.. وأفلام الأنثروبولوجى التى تصور البيئة والحياة الاجتماعية للقبائل والأجناس البشرية.. والأفلام العلمية العامة التى تصور مظاهر الطبيعة فى الكرة الأرضية وكافة الظواهر الجيولوجية والمناخية فى البر والبحر والسماء.. والأفلام التى تصور حياة الحيوانات والطيور والحشرات فى بيئاتها الطبيعية فى مختلف أنحاء العالم.

•

كانت هذه مقدمة واجبة، ومختصرة غاية الاختصار، لنتعرف فى ضوئها على القواعد العامة والخصائص التى يتميز بها الفيلم التسجيلى ومجالاته وموضوعاته وتقسيماته، ولنتعرف أيضا على موقع الأفلام التسجيلية التى أخرجها الفنان السينمائى القدير **شادى عبدالسلام**، وتناول فيها موضوعات عن الآثار المصرية القديمة، وسينصب كلامنا على ثلاثة أفلام هى على وجه التحديد:

١ ـ كرسى توت عنخ آمون الذهبى.

٢ ـ الأهرام وماقبله.

٣ ـ عن رمسيس الثانى.

وسنستعرض معًا كل فيلم من هذه الأفلام التسجيلية الثلاثة:

## • الفيلم الأول: «كرسى توت عنخ آمون الذهبى»

المحور الرئيسى لهذا الفيلم هو كرسى العرش الذى عثر عليه بمقبرة توت عنخ آمون حين اكتشافها عام ١٩٢٢.. وهو كرسى فريد فى نوعه بين الآثار المصرية، فهو مصمم طبقا للطراز الذى شاع بين كراسى بعض ملوك الأسرة الثامنة عشرة التى ينتمى إليها توت عنخ آمون.

والكرسى مصنوع من الخشب الصلد المكسو بصفائح الذهب، والمطعّم برقائق الفضة وقطع الخزف والزجاج الملون وبعض قطع الأحجار شبه الكريمة. وقد اشتهر هذا الأثر الفريد بالمنظر الرائع المنقوش على ظهر الكرسى، حيث نرى الملكة زوجة توت عنخ آمون وهى تضع الدهانات العطرية بيدها اليمنى على كتف الملك.

والمناظر المرئية المتعلقة بهذا الكرسى الذى يمثل الموضوع الأساسى لهذا الفيلم، تبين لنا بوضوح كثيراً من المعلومات الأثرية التفصيلية التى تتضمنها «الرسالة التثقيفية» التى يستهدف الفيلم نقلها إلى مشاهدية.

نرى استعراضًا لبعض مراحل «الترميم الدقيق» التى أجريت لهذا الكرسى.. ونعلم أنه مكون من ٣١ قطعة مركبة فى بعضها بطريقة «عاشق ومعشوق».. كما نرى بعض النقوش الأثرية التى تبين لنا مهارة النجارين المصريين القدماء فى إعداد الأجزاء الخشبية وتشكيلها بالنشر والكشط والحفر والتنعيم حتى تتكامل فى شكلها النهائى كتحف من الأثاث الراقى.

ونرى كذلك بعض عمليات تركيب أجزاء الكرسى ومكوناته بعد ترميمها، لنشاهد بطريقة توضيحية مدى دقة صناعة هذا الكرسى وتصميمه الرائع.

ومن خلال العرض السينمائى للمناظر المتعلقة بالكرسى، نرى عديداً من المناظر العامة لقاعات المتحف المصرى وما تتضمنه من آثار مبهرة، وذلك مع التركيز على القطع الأثرية التى وجدت بمقبرة توت عنخ آمون، والتى اعتبرها المؤرخون وعلماء الآثار أثمن كنز أثرى تم العثور عليه فى القرن العشرين. والتركيز أيضا على بعض الآثار الخاصة ببعض الملوك والملكات الذين يمثلون الأصول العائلية لتوت عنخ آمون، مثل آثار أخناتون المعروضة بالمتحف والتمثال الهائل الذى يتصدر القاعة الرئيسية بالمتحف والخاص بالملك أمنحوتب الثالث وزوجته الملكة تى.

ومن أجمل اللقطات السينمائية فى هذا الفيلم وأشدها تأثيراً، منظر الموكب الرهيب لنقل هذا الكرسى بعد ترميمه، وهو يجتاز قاعات المتحف حتى يصل إلى الموقع المخصص لعرضه بالدور العلوى للمتحف.. فقد أبدع الفيلم فى تصوير المشتركين فى هذا الموكب من رجال الشرطة وأمناء المتحف ومهندسى الترميم وبعض خفراء الآثار.. وكان الكرسى محمولاً على عارضة يحملها الرجال من كل جانب بحذر ورفق ووقار يتناسب مع وقار العمل الذى يؤدونه، حتى ليكاد المشاهد أن يشعر بأن الكرسى كائن حى عاد إلى الحياة بعد أكثر من ثلاثة آلاف وثلثمائة عام.

وينتهى الفيلم بوضع الكرسى فى «فترينة» العرض المخصصة له.. ونرى مراحل تأمين هذه الفترينة وإغلاقها جيداً على الكنز الذى تحتويه، وتهيئتها لمشاهدة السياح الذين تجتذبهم الآثار المصرية من مختلف أنحاء العالم.

## • الفليم الثانى: «الأهرام» وماقبله.

تتضمن الرسالة التثقيفية التى يستهدفها هذا الفيلم معلومات كثيرة جداً عن عصور ما قبل التاريخ فى مصر القديمة حتى نهاية عصر الأسرة الرابعة، ومن أشهر ملوكها **سنفرو وخوفو وخفرع ومنكا ورع**، حيث شيد الملك سنفرو هرميه بدهشور، وشيد الملوك الثلاثة الآخرون مجموعة أهرام الجيزة الشهيرة.

ويبدأ فيض هذه المعلومات بالإشارة إلى أقدم جمجمة وهيكل عظمى لإنسان مصرى بدائى كان يعيش على ضفاف النيل منذ نحو ستين ألف سنة.. ونعرف كيف كانت صورة وادى النيل المصرى فى ذلك الزمن السحيق المعروف باسم «عصور ما قبل التاريخ».. ونتعرف أيضا على الحيوانات المتوحشة وغير المستأنسة التى كانت تعيش فى ذلك الوادى الخصيب، وكيف لاحظ الإنسان المصرى القديم الدورة السنوية لفيضان النيل، وكيف استغل هذا الفيضان لتمهيد الأرض وإعدادها للزراعة.. وكيف استأنس بعض الحيوانات واستخدمها لخدمته ولتوفير غذائه وكسائه.. وكيف تعلم الفلاح المصرى القديم الحساب وقياس الأرض لوضع حدودها المساحية.. وكيف أجبرته مهنة الزراعة على ضرورة التعاون والاشتراك مع الآخرين، الأمر الذى أدى إلى ظهور فكرة العمل الجماعى، وظهور فكرة تكوين المجتمع الإنسانى، وتكوين القرية باعتبارها أقدم نماذج هذا المجتمع.

ونعرف أيضا معلومات مكثفة عما تم اكتشافه حتى الآن من آثار الحضارة المصرية فى عصور ما قبل التاريخ فى مناطق **الفيوم ومرمدة ونقادة**.. كما نلمس الجهود التى تبذلها البعثات الأثرية

المصرية والأجنبية المتخصصة فى البحث عن تلك الآثار وتصنيفها تاريخيا، والمسئولة عن مواصلة الحفائر الأثرية فى مختلف المناطق والمواقع التى يحتمل العثور فيها على آثار يرجع تاريخها إلى تلك العصور الغارقة فى القدم.

ثم يستعرض الفيلم لوحة الملك نارمر أو «مينا» الذى وحّد القطرين أو الوجهين القبلى والبحرى فى دولة واحدة هى أول دولة ذات حكومة مركزية موحدة ظهرت فى تاريخ الإنسان على الأرض. وبذلك بدأ «عصر الأسرات» فى سنة ٣٢٠٠ ق م على وجه التقريب.. وبدأ التاريخ بظهور الكتابة الهيروجليفية فى هذا العصر الذى يسمى تاريخيًا باسم «العصر العتيق» والذى يتكون من الأسرتين الأولى والثانية.

وعرفنا معلومات كثيرة عن طبيعة الحضارة المصرية فى هذا العصر.. وما هى أنواع الفنون والحرف، والنشاط التجارى لاستجلاب الذهب من النوبة واستجلاب الخشب من لبنان.. وكيف صنع الفنان المصرى تحفا فنية رائعة استخدم فيها العاج والذهب والأحجار الكريمة.

وبانتهاء «العصر العتيق» تبدأ مرحلة متميزة من تاريخ مصر تعرف باسم «الدولة القديمة» وتبدأ بالأسرة الثالثة حتى الأسرة السادسة.

وفى عصر الأسرة الثالثة أُنشئ أول بناء حجرى ضخم فى تاريخ العالم، وهو الهرم المدرج بسقارة، الذى بنى لتمجيد الملك زوسر، والذى وضع تصميمه وأشرف على هندسته وعمارته الوزير العظيم إيمحوتب الذى تجلت عبقريته فى الهندسة والعمارة والطب والفن والأدب والحكمة.

وتتضمن مناظر الفيلم ولقطاته عرضاً مرئيا مبهراً لهرم زوسر المدرج ومجموعته الهرمية بسقارة، والسور الحجرى الرائع التصميم والذى يحيط بتلك المجموعة الهرمية.. ونعرف كثيرا من المعلومات عن علاقة الهرم المدرج بفكرة المصاطب، أى الطراز الذى كان شائعًا قبل عصر بناة الأهرام فى بناء المقابر الملكية ومقابر النبلاء.

ثم ينتقل بنا الفيلم لمشاهدة هرمى سنفرو مؤسس الأسرة الرابعة بدهشور، ونرى لوحة منقوشة كتبت عليها أوامر الملك ومجهوداته فى تمهيد الطرق إلى سيناء، ومجهوداته فى بناء السفن التى كانت تقوم بإحضار الأخشاب من لبنان.

وينتقل بنا الفيلم بعد ذلك إلى منطقة أهرام الجيزة التى شيدها الملوك خوفو وخفرع ومنكاورع.. ونتجول فى متحف الآثار المصرية لنرى بعض قطع الأثاث الجنائزى التى عثر عليها بمقبرة الملكة حتب حرس أم الملك خوفو.. حيث نرى المحفة الرائعة التى كانت تحمل عليها الملكة، والسرير الذى كانت تنام عليه، وبعض أدوات الزينة التى استعملتها الملكة فى حياتها الأولى.

ثم نرى نموذجًا «تعليميا» صمم بالنسبة والتناسب مع أبعاد الهرم الأكبر من الخارج والداخل حيث نرى مجموعة الحجرات والممرات المعروفة داخل هذا الهرم الشامخ. وتتابع مناظر الفيلم لنرى تصويراً حديثًا للتصميمات الهندسية والمعمارية التى قيلت فى تفسير كيفية بناء الأهرام بصفة عامة، وكيفية تمهيد الأرض التى خصصت لمبنى الهرم.. وكيفية تقسيمها إلى مقاطع، وكيفية نقل الأحجار بعد تسويتها من المحاجر الجيرية على ضفتى النيل الشرقية والغربية.

ومن ملحقات المناظر الخاصة بهرم خوفو، يتجول بنا الفيلم فى «متحف مركب خوفو» وهو المركب الذى سمى خطأ باسم مركب الشمس. والذى يقع بالقرب من الواجهة الجنوبية للهرم.. وفى هذه الجولة عبّر شادى عبدالسلام عن قدرته الفائقة فى التعبير بالفن السينمائى، وسيطرته التى لاحد لها على أدوات هذا الفن وتسخيرها للتعبير عن جماليات المركب واعطاء المشاهد تأثيراً فنيًا عالى المستوى يشعره وكأن المركب يسبح عائماً على سطح النيل.

وينقلنا الفيلم بعد ذلك إلى تمثال «أبو الهول» الذى يمثل وجه ورأس الملك خفرع بجسد أسد رابض. وهذا التشكيل فى مفهوم الفنان المصرى القديم كان وسيلته الفنية فى التعبير عن الحكمة والقوة.

## ■ ملاحظة عن عنوان الفيلم:

عنوان الفيلم وهو «الأهرام» يعتبر فى رأيى محل نظر.. فمن الناحية اللغوية نجد كلمة «أهرام» هى جمع هرم.. والهرم مذكر ولكنه يجمع جمع تكسير ويعامل معاملة المؤنث.. ولذلك فقد كان من الأوجب أن يكون العنوان فى هذه الحالة «الأهرام.. وما قبلها» وليس «الأهرام.. وما قبله» فهذا خطأ لغوى.

أما من الناحية الفنية فقد اقتصر الفيلم على عرض الأهرام التى بناها ملوك الأسرتين الثالثة والرابعة فى مناطق سقارة ودهشور والجيزة، فى حين أن كلمة الأهرام من الناحية التاريخية والأثرية تنصرف فى مجملها إلى كافة الأهرام التى بناها ملوك الدولة القديمة وملوك الدولة الوسطى وعددها نحو ٧٢ هرماً فى المناطق الأثرية المختلفة بمصر خصوصًا بمنطقة الفيوم واللاهون وأبو روّاش، بالإضافة إلى سقارة ودهشور وهضبة الجيزة واللشت وميدوم.. وضمن هذه الأهرام نجد أهرامًا على درجة كبيرة من الأهمية أغفلها الفيلم تمامًا، لعل أشهرها هرم حونى بميدوم وهرم أوناس بسقارة، الذى

يعتبر أول هرم كتبت على جدرانه الداخلية النصوص الأدبية الدينية التى عرفت علمياً باسم «متون الأهرام».

كذلك هناك خلل فى التسلسل الزمنى «الكرونيكال» لمقاطع الفيلم ومشاهده.. ولا أدرى إن كانت هذه العيوب التاريخية والأثرية ترجع إلى قصور فى «المادة العلمية» التى بنى عليها السيناريو، أم ترجع إلى السيناريو نفسه.

## • الفيلم الثالث:

## «عن رمسيس الثانى».

أما الفيلم التسجيلى الثالث والأخير من أفلام **شادى عبدالسلام** التسجيلية التى تتناول موضوع الآثار المصرية القديمة، فهو «عن رمسيس الثانى» الذى أطلق على نفسه لقب «رمسيس الأكبر سيد العالم».. وكان بالفعل سيداً على العالم القديم كله، ولم يكن يدانيه فى مجده وقوته أى ملك من الملوك المعاصرين له فى العالم القديم.

ويبدأ الفيلم باستعراض للجهد الجهيد الذى يبذله مجموعة كبيرة من العمال المصريين الذين يحركون أحد التماثيل الضخمة للملك رمسيس الثانى المعروضة بالحديقة الخارجية للمتحف المصرى.

ثم تستعرض الكاميرا التمثال الضخم الشامخ المنصوب بميدان رمسيس بباب الحديد.. ثم تنتقل الكاميرا إلى متحف التمثال الضخم جدا **بميت رهينة**.. وتقوم الكاميرا بعقد مقارنة ذكية بين ضخامة التمثال وضآلة الجسم البشرى للإنسان العادى بجانبه.

وتنتقل بنا الكاميرا إلى مجموعة من السياح من زوار معبد الأقصر ومعهم أحد المرشدين السياحيين الذى يقوم فى هذه اللقطة بدور «المعلق» فيحدثنا بالعربية «!» عن مآثر هذا الملك العظيم وتاريخه ونعرف منه أنه حكم مصر لمدة ٦٧ سنة، وأنشأ إمبراطورية واسعة الأرجاء فى الشام كله حتى جنوب شرق تركيا وفى بلاد النوبة.. وأنشأ مدينة جديدة لتكون عاصمة للبلاد وهى مدينة «بر رمسيس» ومعناها «بيت رمسيس». وأشار أيضا إلى أن عظمة هذا الملك جعلت ملوك الأسرة التى حكمت بعد أسرته يطلقون على أنفسهم اسم رمسيس، بدءاً من **رمسيس الثالث** حتى **رمسيس الحادى عشر**، بل وعرف هذا العصر باسم «عصر الرعامسة».

وتستمر الكاميرا فى تنقلها فى أنحاء الصعيد لتتبع الآثار التى تركها هذا الملك العظيم، فنصل إلى **أخميم** حيث تستعرض الكاميرا التمثال الضخم لابنته **الأميرة ميريت**.. ثم نزور **أبيدوس** حيث المعبد الفخم الذى بناه أبوه الملك **سيتى الأول وأكمله رمسيس**.. وتستعرض الكاميرا مجموعة النقوش الهيروجليفية التى تتضمن قائمة بأسماء الملوك السابقين الذين حكموا مصر منذ عهد مينا حتى عهد **رمسيس الثانى**.. كما تستعرض اللوحة الجدارية الضخمة للملك **سيتى الأول** ومعه ابنه وولى عهده «الملك **رمسيس الثانى** وهما يقدمان القرابين إلى بعض الآلهة.

وفى زيارة سريعة لمعبد الأقصر تنتقل الكاميرا لاستعراض التوسعات التى أنشأها رمسيس الثانى فى هذا المعبد.. كما نرى تماثيله الضخمة ومسلته [وهى إحدى مسلتين نقلت ثانيتهما إلى فرنسا وأقيمت فى ميدان الكونكورد بباريس].. كما تستعرض الكاميرا بعض المناظر التفصيلية من اللوحة الجدارية الضخمة التى تصور وقائع وأحداث معركة قادش التى شنها **رمسيس الثانى** ضد أعداء مصر من الحيثيين.

وتنتقل الكاميرا من معبد الأقصر إلى معبد الكرنك، حيث تستعرض قاعة الأعمدة الكبرى التى تم بناؤها فى عهده، وتبين لنا بوضوح مدى ضخامة كل عمود من تلك الأعمدة الضخمة الشاهقة.

ومن الضفة الشرقية للنيل بمنطقة الأقصر تنتقل الكاميرا إلى الضفة الغربية حيث تستعرض جماليات معبد الرمسيوم وبقايا التمثال المحطم البالغ الضخامة **لرمسيس الثانى**.

وتطير الكاميرا بعد ذلك إلى أقصى جنوب الصعيد حيث نزور معبد «أبو سمبل» الذى وصفه بعض المؤرخين وعلماء الآثار بأنه «سيد المعابد» وتتجول الكاميرا خارج المعبد لنرى التماثيل الأربعة الضخمة التى تمثل الملك جالساً أمام واجهة المعبد، ثم تتسلل الكاميرا إلى داخل المعبد حيث نرى التماثيل الضخمة التى تمثل الملك واقفا، حتى نصل إلى قدس أقداس المعبد حيث تتعامد الشمس مرتين فى فبراير وأكتوبر من كل عام على وجه تمثال رمسيس الثانى الجالس بين تماثيل الآلهة [وهذا فى حد ذاته يعتبر معجزة فى القياس الهندسى والفلكى توصل إليها الفنان والعالم المصرى القديم].

وتستعرض الكاميرا مجموعة النقوش الملونة التى تغطى معظم جدران المعبد الداخلية والخارجية، ونرى كافة تفاصيل اللوحة الجدارية الكبرى التى تصور لنا مناظر أخرى من معركة قادش.. حيث نشاهد صفوف الجيوش المصرية التى كان يقودها رمسيس.. وحملة الرماح والدروع والمشاة.. وصفوف الخيالة والفرسان والعربات الحربية.. ورمسيس المنتصر يطلق سهامه من فوق عربته الحربية المندفعة بقوة فى أوار المعركة ويندفع بجانبها الأسد الذى يرمز إلى بث الرعب فى قلوب الأعداء.. كما نشاهد صفوفاً من أسرى الحرب المكتوفى الأيدى والأذرع، ومناظر تعبيرية أخرى

تصور الملك وهو يقبض على بعض الأسرى من شعور رءوسهم.

وتخرج الكاميرا من داخل معبد «أبو سمبل» لتستعرض واجهة معبد «حتحور» الذى بناه رمسيس الثانى تمجيداً لزوجته المفضلة لديه، جميلة الجميلات الملكة نفرتارى.

● **تعقيب وتقييم:**

قام شادى عبدالسلام بإخراج هذه الأفلام الثلاثة التى تناولت فى رسالتها التثقيفية موضوع الآثار المصرية القديمة، وهو موضوع بالغ الأهمية كنبع لاينضب للأفلام التسجيلية، كما قام بوضع السيناريوهات الخاصة بتلك الأفلام بناء على «المادة العلمية» التى أعدها المرحوم أحمد قدرى رئيس هيئة الآثار الأسبق محمد صالح مدير المتحف المصرى حاليا.

وأقول بكل صراحة وصدق أنه لولا وجود أحمد قدرى على رأس هيئة الآثار المصرية التى أنتجت هذه الأفلام الثلاثة، لما ظهرت الأفلام إلى الوجود.. فقد كان - رحمة الله - حريصًا كل الحرص ومتحمسًا غاية الحماس على نشر الوعى التاريخى والأثرى على أوسع نطاق محلياً وعالمياً. وكان يرى فى السينما التسجيلية مجالا مهمًا وضروريا لتسجيل الأمجاد الأثرية التى حققها المصريون طوال تاريخهم الحافل بدءاً من عصور ماقبل التاريخ حتى نهاية العصر العثمانى.

ومن هذا المنطلق قام الدكتور أحمد قدرى بتكليف الفنان شادى عبدالسلام بإبداع هذه الأفلام الثلاثة، كما قام فى الوقت نفسه بتكليف المخرج علاء كريم بعمل فيلمين تسجيليين عن قلعة قايتباى بالإسكندرية وعن آثار مدينة رشيد.. كما قام بتكليف المخرج التسجيلى المتخصص عبدالقادر التلمسانى بعمل فيلمين تسجيليين آخرين عن الآثار الإسلامية وهما «مصر عتيقة» و«قاهرة المماليك». وقد قمت بكتابة السيناريو والمادة العلمية لهذين الفيلمين الأخيرين.

ولاشك إطلاقا فى أن المخرج شادى عبدالسلام كان عاشقا مولعًا بالآثار المصرية والتاريخ المصرى القديم، وهو عشق كان ينبع من الحس الوطنى المصرى المرهف الذى كان يتمتع ويتميز به شادى عبدالسلام ويظهر فى الغالبية العظمى من أعماله الفنية والسينمائية، والتى تتميز جميعها «بمصرية» طاغية.

ولاشك أيضا فى أنه كمخرج للأفلام التسجيلية كان يملك الموهبة والقدرة الفائقة على إخراج هذه الأفلام وإعداد السيناريوهات التنفيذية الخاصة بها.. وكانت له الحرية الكاملة فى اختيار المنهج والأسلوب الخاص بإعداد وإخراج هذه الأفلام لتقديمها إلى متذوقى الفن السينمائى التسجيلى بطريقة سهلة وسلسة ولاتخلو من عنصر التشويق.

وقد رأى شادى عبدالسلام أن تكون صياغة «التعليق» أو «الرسالة التثقيفية» لكل فيلم من هذه الأفلام فى شكل «الحوار» وليست فى شكل «التعليق المباشر». ومن المؤكد أنه صادف نوعًا من الحيرة فى إختيار هذه الطريقة.. فهو إذا استعان بممثلين محترفين ذوى وجوه معروفة لتقديم هذا الحوار الذى يحمل «الرسالة التثقيفية» فقد يؤدى هذا إلى اختلال مصداقية الفيلم التسجيلى.. ولذلك فقد اختار وجوهًا جديدة لأداء هذا الحوار.. وهم على وجه التحديد الدراس الشاب الذى يعد رسالة عن الآثار المصرية، وابن أخيه الطفل الذى يريد أن يعرف كل شىء عن هذه الآثار، وشخص ثالث مثّل دور العامل النقّاش فى فيلم الكرسى ودور سائق الميكروباص فى فيلم الأهرام ودور خفير الآثار الصعيدى فى فيلم رمسيس.

وللأسف فقد كان هذا الشخص الأخير مبالغًا فى أداء أدواره بطريقة لاتخلو من السذاجة، سواء فى تحريك يديه وجسمه أو فى «تطجينه» فى نطق كلمات الحوار التى تمليها عليه أدواره.

كما كان الحوار فى مجمله يتضمن كثيراً من الجمل غير ذات أهمية بالنسبة لرسالة الفيلم، ولا ترقى إلى مستوى الموضوع المحورى لكل فيلم.. وحتى حين كان الحوار يتداول بعض المعلومات الدقيقة التى تتضمنها الرسالة التثقيفية للفيلم، فإن المشاهد يشعر على الفور بنوع من الافتعال المحبوك مما يؤثر بالقطع على فاعلية التذوق والاستجابة للموضوع الأساسى للفيلم.

كذلك فإن طريقة نقل الرسالة التثقيفية للفيلم التسجيلى بحوار ناطق باللغة العامية يجعل من الصعوبة بمكان ترجمة هذا الحوار إلى اللغات الأجنبية، فيحد بذلك من إمكانية نشر هذا الفيلم على المستوى العالمى. وهذا هدف لايمكن إغفاله ولابد من وضعه فى الاعتبار بالنسبة لهذه النوعية من الأفلام التسجيلية..

فالمشاهد الأجنبى لا يهمه مثل هذا الحوار فى شىء، بل يهمه أن يحصل من مشاهدة الفيلم التسجيلى على أكبر قدر من المعلومات عن طريق «التعليق المباشر»، إلى جانب متعته فى وصول هذه المعلومات إليه داخل إطار جميل من الفن السينمائى.

وأخيرا نشيد إلى أن هذا النقد الهين للأفلام التسجيلية الثلاثة التى قدمها لنا الفنان شادى عبدالسلام عن الآثار المصرية لا يقلل إطلاقا من قيمة هذه الأفلام كعمل سينمائى تسجيلى متكامل، ولا من قيمة العشق الذى كان يكنه هذا المخرج الفنان للآثار المصرية. ■



دراسات

# الحوار فى سينما شادى عبدالسلام

## محمد مرعى

* مذيع ورئيس إذاعة صوت العرب

يقول شادى عبدالسلام إنه لا يكتب سيناريو، وإنما يكتب الفيلم كما سيعرض على الشاشة.. ويقول أيضا إنه يرى الفيلم - قبل صناعته - «سمعيا وبصريا»، ثم يبدأ فى كتابته على الورق، ويكون ما يضعه على الورق بمثابة السيناريو الكامل.

كل ما يظهر على الشاشة إذن بما فى ذلك أدق التفاصيل سبق أن تخيله **شادى** صوتا وصورة، ثم وضعه بحذافيره على الأوراق ويتضمن ذلك بطبيعة الحال الحوار حتى وإن كان الذى ترجمة كاتب آخر.

كان **شادى** يكتب أفلامه باللغة الإنجليزية التى يجيدها أكثر من إجادته للغة العربية بحكم دراسته حيث تلقى تعليمه الثانوى فى كلية ڤيكتوريا بالاسكندرية، ثم درس المسرح بإنجلترا قبل التحاقه بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة التى تخرج فيها مهندسا معماريا.

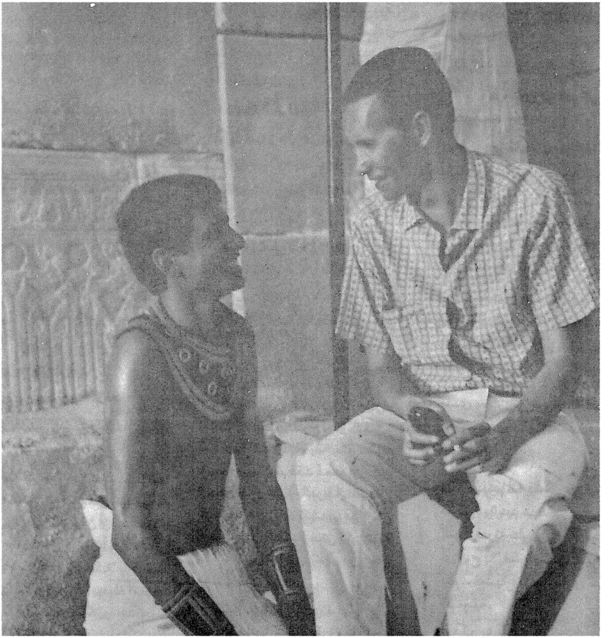
كان **شادى** بالغ الصدق مع نفسه فى عملية الإبداع الفنى، وكان يجد فى اللغة الإنجليزية التى ملك ناصيتها خير وسيلة للتعبير عن ذاته وأفكاره. فى أخناتون مثلا تلك التحفة السينمائية ذات المستوى الأدبى الرفيع، والتى كانت حلم حياته الذى لم يكتمل كتب **شادى** فى افتتاحية الفيلم:

"THOUGH THOU GOEST
THOU COMEST AGAIN"
(Quot. Book of the Dead)
(1) "WRITTEN WORDS"
On a neutral coloured screen
"Our tale begins about 3350
years ago.
The sun has set and twilight
has given way to gloomy dusk.
A deep awesome tone unites
nature..
before darkness sets in.
Serene nature awaits relentless
time. Nature, sad to end the
day it has lived and known.
Time relentless, bent upon out-
living both day and night...
In search of the unknown!"

إن **شادى** قادر على كتابة هذه الكلمات بهذا الجمال الرائع باللغة الإنجليزية، ولكنه بكل تأكيد لم يكن قادرا على صياغتها باللغة العربية على النحو الذى وردت به فى :

**السيناريو**
**المترجم :**

«تبدأ قصتنا منذ حوالى ٣٣٥٠ سنة.
وقد غربت الشمس وأسلم الغسق قياده للظلام.



نغم مهيب عميق يسود الطبيعة قبل حلول الليل الطويل.

الطبيعة فى جلالها تترقب خطو الزمن الأبدى.

الطبيعة حزينة، لأن النهار الذى عاشته وعرفته قد انتهى.

والزمن ماجن فى مساره اللانهائى غير عابئ بنهار أو ليل.

يلاحق الغيب الذى ينكشف له فى حينه،.

ولكن لابد من التأكيد هنا على حقيقة مهمة، وهى أن عدم قدرة **شادى** على كتابة الكلمات السابقة لاتعنى إطلاقا أنها ملك بالكامل لكاتب آخر. أقول ذلك من واقع تجربتى الشخصية مع **شادى** حينما تعاونت معه فى ترجمة نص **،الفلاح الفصيح**،، وسيناريو العمل الرائع **،أخناتون**،. فالافتتاحية السابقة مثلا لم أقم بترجمتها هكذا من أول مرة، وإنما كانت هناك محاولات كثيرة، وفى مناقشة كل كلمة والبحث عن كلمات بديلة، وتعديل بعض الصياغات حتى يصل **شادى** فى النهاية، وبعد صبر ومثابرة إلى قناعة كاملة، بحيث تصبح الصياغة النهائية وكأنها من إبداعه هو، حتى وإن ابتعدت قليلا عن النص الأصلى الذى وضعه باللغة الإنجليزية.

مثال آخر من فيلم **،الفلاح الفصيح**،:

كتب شادى على لسان الفلاح:

" O high steward, greatest, of the greatest, ruler of that

which is not and of that whic is.when you go down to the sea of justice, no squall shall strip away your sail.."

قبل ترجمة هذا الجزء سألت شادى ماذا يقصد بكلمة sail شراعا أم مركبا شراعيا حيث أن للكلمة هذين المعنيين. فأجابني بأنه يعني الشراع وليس المركب. وعكفت على الترجمة، وكانت!

## الصياغة الأولى

«أيها الوالى العظيم.

ياأعظم العظماء.

أيها الحاكم على من لا يكون وعلى من يكون.

إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن العواصف لن تمزق شراعك....»

تأملنا الترجمة معًا كعادتنا. وقرأناها عدة مرات.. توقف شادى عند الجملة الأولى وقال لى: هل يمكن أن نبدأ بحرف النداء «يا» بدلا من «أيها»؟ أجبته على الفور: ممكن.. نقول مثلا يا عظمة الوالى.. تهلل وجهه وقال بهدوئه المعهود: «أحلى كتير» .. ثم توقف كثيرا عند الجملة الثالثة التى تتضمن تعبير «على من لا يكون وعلى من يكون» .. وبعد فترة صمت قال: «هى فيها ريحة شيكسبير.. لكن مش قادر أحس بيها» . لم تكن لدى إجابة فورية ولم يقترح هو شيئا، وإنما ركز على آخر جملة وقال هل هناك كلمة أخرى بدلا من «شراعك» ؟ قلت له هناك المعنى الثانى وهو المركب الشراعى.. قال لا لا.. أقصد كلمة تعادل كلمة شراع.. «قلع» مثلا.. كان الوقت متأخرا فاقترحت عليه أن نعاود اللقاء فى ليله تالية ووافق.

عدت إلى بيتى وقبل أن أنام بحثت فى المعاجم فوجدت أن كلمة «قلع» تعنى فعلا شراعا على أن تنطق بكسر القاف. وفى اليوم التالى عرضت على «شادى» محاولة جديدة وافق عليها بلا تردد:

*«يا عظمة الوالى.*

*يا أعظم العظماء.*

*أيها الحاكم على كل من فنى ومن لم يفن.*

*إذا ذهبت إلى بحر العدل*

*فإن الهواء لن يمزق قلعك....»*

*كان «شادى» سعيدا للغاية.. وكان هذا أسلوبنا دائما.*

## بساطة الحوار فى فيلم المومياء:

كان «شادى» منذ اللحظة الأولى لإعداده وتحضيره لفيلم **المومياء** يدرك تماما أنه فيلم خارج نطاق الأفلام المصرية التقليدية، وأنه يمثل «حالة خاصة». ومن ثم فقد قصد أن تكون ترجمة حوار الفيلم بالعربية الفصحى البسيطة التى تكاد تقترب فى بعض الأحيان من العادية حتى تكون لغة حيادية مجردة تنأى بالفيلم عن زمان محدد أو مكان بعينه.

ولكننا نلاحظ أن شادى لم يطبق هذه القاعدة عندما كتب الفقرة من كتاب الموتى التى تليت فى أول مشهد بالفيلم ، وكان محقا فى ذلك، إذ إن هذه الفقرة تلخص جوهر القضية فى الفيلم، قضية التاريخ والحضارة وصحوة الضمير ويقظة الوعى. فضمن الفقرة فى نصه الإنجليزى كلمات كلاسيكية من العصر الشيكسبيرى مثل:

thee و thou و art:

"homage to thee.

O thou Lord of brightness.Thou who art at the head of the great house..."

وجاءت الترجمة العربية بالطبع على المستوى نفسه:

*«لك الخشوع يا رب الضياء؟*

*«أنت يا من تسكن فى قلب البيت الكبير....»*

*أراد شادى إضفاء جو من الشاعرية والعظمة، مع تعميق الإحساس بالقدم* *antiquity*.

غير أن بساطة الفصحى فى الحوار بين شخصيات المومياء لم تكن على مستوى واحد وإنما على عدة مستويات.

هناك مستوى يتسم بالطابع الثقافى الرزين. تمثل فى الحوار بين «ماسبيرو» ومساعديه فى بداية الفيلم:

### ماسبيرو

- صدى بعيد يأتى من طيبة البعيدة يفصله عن يومنا هذا ثلاثة آلاف سنه

(مستأنفا)

- لعلكم تبينتم أنه فصل من كتاب الموتى، وترديد هذه البردية يعيد للميت قدرته على أن يتذكر اسمه.. أى روح بلا اسم تهيم فى عناء دائم.. فضياع الاسم يساوى ضياع الشخصية.

غير أننى لم أدعكم إلى هذا الاجتماع لكى نتناقش حول كتاب الموتى الذى تعرفونه كلكم جيدا.

(يعرض صورة لبردية)

- أعطانيها سلفى ماريت باشا

(فترة سكون)

- بردية جنازية لبنوجم الأول من الأسرة الحادية والعشرين، أما أصل هذه الصورة فهو بردية جنازية تم تهريبها من مصر منذ حوالى خمس سنوات. ولا يملك متحفنا المصرى للأسف سوى هذه الصورة. إنها

تحمل كما هو واضح اسما يحيط به خرطوش ملكى.

- خرطوش الملكة نوتميت الزوجة المقدسة للفرعون هريور رسول آمون الأول، وأم بنوجيم

(يتوقف عن القراءة ويرفع نظره)

- هى الأخرى من الأسرة الحادية والعشرين. تم شراء هذه البردية سنة ١٨٧٧ من تاجر مجهول فى طيبة.

من كل ما تقدم يمكننا أن نستخلص أن هناك فى طيبة شخصا ما يعرف بالتحديد مكان المقابر المجهولة للأسرة الحادية والعشرين، وأن هذا الشخص يعرف هذا السر من وقت طويل.

(صمت)

عالم آثار

(بتفكير)

- لا يوجد أى أثر لمقابر هذه الأسرة فى وادى الملوك يا سيد ماسبيرو.

ماسبيرو

- نعم.. والحفريات فى هذه الحالة مضيعة للوقت وللمال.. هناك فى طيبة شخص ما يعرف مكان المقابر.. وإلا فكيف خرجت هذه الأشياء لأسواق الآثار فى العالم؟

أول عمل لنا فى الموسم القادم سيكون موضوع هذه المقابر بالذات.

(لأحمد كمال)

- هل عندك شىء آخر قبل أن ننهى اجتماعنا الأخير هذا الموسم؟

أحمد كمال

- نعم.. أريد أن أكون فى طيبة هذا الصيف من أجل هذا الموضوع بالذات. كلهم هناك يعرفون أن رجال الآثار لا يعملون فى الصيف، ولذلك فهو الفصل الذى يأمن فيه سارقو الآثار العيون، ويعملون فى تهريب ما عندهم. ووصولى المفاجئ.. سوف يحدث لهم أكبر ارتباك.. ومن خلال ارتباكهم هذا لابد أن أصل إلى دليل ما.

ماسبيرو

- إننى سعيد باقتراحك.. ستجد فى هذه الوثائق ما يساعدك.. وأثق فى أنك تعرف كيف تتصرف بصبر وحكمة.

أحمد كمال

- سأرحل فوراً إذن..

ماسبيرو

- ستجد هناك فى طيبة قوة صغيرة من حراس الجبل تحرس جبل الموتى سيساعدونك قدر طاقتهم.. أتمنى لك التوفيق.

(وهناك مستوى آخر من الحوار بين أفراد قبيلة الحربات، يتسم بالطابع الواقعى:

الأخ

- لم نستعمل هذه الطريق؟

إنها طريق للماعز..

العم

- لأنها أ أمن

الأخ

- أأمن للضياع

العم

- احتفظ بهذه الشجاعة للأفندية والحراس إنهم ينتشرون فى الجبل كالطاعون.

صوت القريب

- اصعدوا.. الطريق أمان.

العم

- اتبعونى.. ونيس.. ماذا بك؟

ونيس

- لاشىء ولكن الاختباء مذلة.

صوت القريب

- أسرعوا يا أولاد العم.. أسرعوا قبل أن يعودوا

العم

- اتبعونى وانتبهوا، ولاتسألوا.. هنا ما أنتم إلا حبات رمل فى جوف هذا الجبل

وهناك مستوى ثالث يتسم بالطابع الفلسفى يتمثل فى الحوارين ونيس والغريب:

الغريب

- لا وجوه لهم

ونيس

- نعم.. ولكن هناك وجه كبير فى حجم رجل.. هل أنت غريب عن الجبل؟

الغريب

- نعم

ونيس

- أليس فى الوادى عندكم مثل هؤلاء؟

الغريب

- لا.. ألم يخيفوك يوما؟

ونيس

- كانوا رفاق طفولتنا.. كنا نختبئ بينهم أنا وأخى

الغريب

- هذا كف يقبض على مصير لن يقرأ أبدا

ونيس

- أى مصير يقرأ فى كف من حجر؟

الغريب

- مصير كل تلك القصور والتصاوير.. رجال تسير إلى لامكان.

وسفن ترحل إلى لا مكان..

ونيس

- وأعمدة لا ترفع سقفا..

أما المستوى الرابع من الحوار فهو الذى يتسم بالاقتراب من العامية ويحدث ذلك دائما فى تنظيم جمل حوار شخصية مراد مساعد أيوب التاجر:

صوت أولاد العم ينادون

- مراد..

مراد

- توبة .. لا.. ليس لى بهذا شأن.. أنا مغفل لكى أستمر فى تجارة أيوب.. الان؟

(صوت صفارة المركب)

- هه.. ألا تسمع صوت صفارة المركب الجديد؟

لقد عاد الأفندية أسرع مما نتوقع.. والبدوى بك وحراسه سوف يسدّون حالا كل طريق..

لا يا أسيادى.. لا.. قولوا هذا لعمكم الحياة فى هذا المكان أصبحت تحتاج إلى رجل من نوع آخر.. رجل بارع.

ابن العم

- أنت جبان

مراد

- نعم ياسيدى.. أنا جبان

ابن العم

- إذن لمَ لا ترحل.. تغادر هذا المكان؟

مراد

- أرحل؟.. ولم أرحل؟.. سوف أفتح دكانا صغيرا قرب الميناء.. وها قد جاءت معى ابنتا عمى تساعداننى.. فتيات مخلصات (يقدمهن) زينة.. وسيلة.

ابن العم

- متى وصلن؟

ابن عم آخر

- لم تحدثنا عنهن من قبل.

مراد (بمسكنة)

- ومنذ متى وأنتم تسألون عن مراد الغلبان كلكم تسألون عن أيوب.. أيوب.. وأين أيوب الآن؟.. فى مصر.. فى السويس.. فى أى مدينة يشاء.. وعندما يعود نجرى كلنا لنخدمه..

من أجمل مشاهد فيلم «المومياء» المشهد الذى يقرر فيه «ونيس» كشف سر قبيلته، ويتسم الحوار فى هذا المشهد، وربما يتفرد عن بقية حوار الفيلم، بالجمل التلغرافية القصيرة والمتلاحقه:

صوت الحراس (مناديا)

- من هناك؟

الحارس الأول

- أنت.. قف..

أحمد كمال (للبدوى)

- لا تطلقوا النار.

البدوى

- قف.. لا تطلق النار.. من هناك؟

صوت حارس

- رجل فى ثياب ممزقة يا سيدى

صوت أحمد كمال

- دعه يقترب

البدوى بك

- دعه يقترب

أحمد كمال

- أطفئ هذا الكشاف.

ونيس

- هل أنت رئيس هؤلاء الأفندية؟

أحمد كمال

- نعم.. تقدم

البدوى

- هل تعرفه؟

أحمد كمال

- لا.. دعه يقترب.

ونيس

- لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة والعتاد؟ إنك تملك أكثر من ذهب الموتى.

أحمد كمال

- ماذا تعرف عن ذهب الموتى؟.. من أنت؟

ونيس

- ابن الشيخ سليم ووريثه الوحيد.

قبل أن ننتقل إلى تحليل الحوار فى فيلم «الفلاح الفصيح».. لابد من الإشارة إلى خاصية فى غاية الأهمية من خصائص الحوار عند شادى عبدالسلام .. هى خاصية الاقتصاد والتلخيص. فهو لايسعى أبدا إلى كلمة لايحتاجها. لذلك فهو يدرس دائما جمله بعناية فائقة، ويتأمل فى كل كلمة، ولا يضع كلمة أو يوافق عليها إلا إذا كانت لها وظيفة متسقة مع الموقف والشخصية والموضوع، ويبدو أن هذا هو الأسلوب الذى يحكم رؤيته فى استخدامه لكل أدواته الفنية، فعندما سئل عن استخدامه للون قال إن اللون عنده يظهر حينما يحتاج إليه، وهو لا يحتاج إليه أكثر من مرتين أو ثلاث مرات فى الفيلم.

## الحوار فى الفلاح الفصيح:

فى حقيقة الأمر ليس ثمة حوار فى هذا الفيلم. ذلك أن الفيلم القصير «الفلاح الفصيح» ماهو إلا تجسيد سينمائى رائع وفريد من نوعه لنص مصرى قديم تضمن شكاوى فلاح مصرى بسيط للوالى العظيم من ظلم وقع عليه من أحد أتباعه، الفيلم لوحة شاعرية بانورامية لفلاح مظلوم يبث شكاواه البالغة الفصاحة، مطالبا بالعدل ورفع الظلم، ومحملا الحاكم فى شجاعة نادرة مسئولية إقرار العدل، والفليم بهذه الصورة لا يتضمن حوارا بين شخوصه.

وقد اعتمد «شادى» كلية على ما أورده «جيمس بريستد» عالم الآثارالأميركى فى كتابه الشهير «فجر الضمير» حول شكاوى الفلاح الفصيح المترجمة عن البردية المصرية القديمة المحفوظة فى متحف برلين.

وقد يطرح السؤال.. لماذا اعتمد «شادى» على «بريستد» ولم يعتمد مثلا على ترجمة «سليم حسن» لشكاوى الفلاح الفصيح؟

والإجابة تتعلق فى رأينا بثقافة «شادى» الإنجليزية التى سبقت الإشارة إليها، لقد درس شادى الدراما ودرس مسرح شيكسبير وكان شغوفا به، وحينما نقرأ الشكاوى فى ترجمة «بريستد» نستشعر على الفور اللغة الشيكسبيرية، ويبدو أن «بريستد» قد قصد ذلك لإعطاء النص نكهة القدم، ولاشك أن هذه اللغة استهوت «شادى» وأثارت خياله، فضلا عن إتقانه للغة الإنجليزية ييسر له الاستيعاب والفهم والغوص إلى ما بين السطور.

استخدم «شادى» معظم نص الشكاوى كما أوردها «بريستد» بعد أن أجرى بعض الاختصارات أو ما يمكن أن نطلق عليه - بلغة السينما - المونتاج، ولكنه فى النهاية كان حريصا للغاية على الحفاظ على روح الوثيقة التاريخية، فهو لم يغير كلمة، وإنما اختصر قليلا.

على سبيل المثال.. فى بداية نص «بريستيد» يخاطب الفلاح توت ناخت الذى ظلمه وخطط لسرقة حميره:

«لم أخطئ الطريق

إنها طريق لكل الناس

وجدت جانبا من الطريق قد سد

فجذبت حمارى إلى حافة الحقل هناك

فقبضت عليه لأنه قضم حفنة من القمح

إنى أعرف صاحب هذه الضيعة.

إنها ملك لعظمة الوالى ريذزى ابن ميرو

هو الذى طهر الأرض من كل اللصوص.

أأسرق وأنا فى حماه؟!»

اختصر «شادى» الأسطر الثلاثة التى يقول فيها الفلاح إنه وجد جانبا من الطريق مسدودا، فجذب حماره إلى حافة الحقل فقبض التابع الظالم على الحمار لأنه قضم حفنة من القمح.

لم يجد «شادى» قيمة فى الإبقاء على هذه الأسطر الثلاثة، لأن كل ماورد فيها حكاه «شادى» سينمائيا فى المشاهد السابقة.. أى أننا رأيناه.. فما فائدة تكراره بالكلام؟

حول «شادى» فى مناطق أخرى بعض الجمل السردية عند «بريستد» إلى نص. أى حول الحديث غير المباشر إلى حديث مباشر، إما بتفسير وتفصيل من عنده يوضح به معنى ورد فى السرد أو باستخدام الكلمات نفسها التى جاءت فى السرد.

عندما أبلغ المرافقون الوالى العظيم أن ما أخذه «توت نخت» هو مجرد ضرائب مستحقة له على الفلاح، وأنه لا يجب عقابه من أجل حفنة من النترون والملح، هم موكب الوالى بالتحرك، فحاول الفلاح أن يستوقفه، هكذا ذكر «بريستيد» سردا. ترجم «شادى» محاولة الفلاح وقف الموكب بجملة مباشرة هى: «يا عظمة الوالى.. يا أعظم العظماء..» بعد ذلك استمر «بريستيد» فى سرده قائلا إن الفلاح تقدم خطوات إلى الأمام مخاطبا الوالى بفصاحة مذهلة فهو يعلم - يقول «بريستيد» - إن حل قضيته بين يديه، وتمنى له رحلة سعيده ذاكراً الصفات الطيبة التى يتجلى بها الوالى العظيم والتى يعتمد عليها الفلاح كى يستجيب لشكواه. انتقل «بريستيد» بعد ذلك من السرد إلى النص ففتح قوسين وقال: «.... ذلك أنك أب لليتيم...» إلى آخر النص. هنا إذن فجوة بين الجملة التى ألفها «شادى» ليستوقف الوالى.. وبين النص الذى يوحى بأنه استمرار لكلام قيل قبله. كان على «شادى» أن يملأ هذه الفجوة.. فماذا فعل؟ هناك احتمال أن يكون «شادى» عاد الى مرجع آخر غير «بريستيد». ولكن الأحتمال الأقوى فى رأيى أن «شادى» ترجم المعنى الذى ورد فى سرد «بريستيد» حينما قال إن الفلاح تمنى رحلة سعيدة للوالى العظيم وهو يبحر بسفينته، فكتب نصا من عنده بالأسلوب نفسه وباللغة الشكسبيرية نفسها خاصة أن «شادى» له دراية واسعة بالمعانى الشائعة فى الأدبيات الفرعونية. كتب «شادى»:

«أيها الحاكم على كل من فنى ومن لم يفن. إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن الهواء لن يمزق قلعك

ولن يتباطأ قاربك ولن تكسر لك مرسى

ولن يحملك التيار بعيداً ولن ترى وجهاً مرتاعا»

حل هذا النص الذى ألفه «شادى» - إذا صحت وجهة نظرنا - مشكلة التواصل مع النص التالى الذى ورد منقوصا فى «بريستيد»

«.... ذلك أنك أب لليتيم....» إلى آخره.

حول «شادى» أيضا بعض الجمل التى وردت فى سرد «بريستيد» عن الكاهن الأعظم الذى أبلغ أوامر الفرعون بالإبقاء على الفلاح دون الفصل فى أمره حتى يتفوه بكل ما عنده - حول ذلك إلى نص مباشر ينطقه الكاهن بشخصه:

«ابق على الفلاح دون أن تفصل فى أمره

حتى يتفوه بكل ماعنده.

سجل كل ما ينطق به بدقة.

وفى هذه الأثناء زوده بالطعام والعون

وليرسل خادم إلى قريته».

هنا انتهت الجمل التى تحولت من سرد إلى حديث مباشر.

أضاف «شادى» بعد ذلك من عنده من روح الفكر المصرى القديم:

«هكذا يأمر الفرعون.

الرب العظيم..

ابن الشمس..

إله الوجهين..

الخالد المخلد..»

## الحوار في فيلم إخناتون

نحن الآن أمام مستوى آخر تماما بالنسبة للغة المستخدمة في السيناريو بشقيه: الشق الخاص بوصف المشاهد واللقطات، والشق الخاص بالحوار. نقلة جديدة تماما حتمتها طبيعة الموضوع واكتمال النضج الإبداعي عند «شادي».

نحن هنا لسنا أمام أفندية «المومياء» وأفراد قبيلة الحربات في صراعهم من أجل الحفاظ على السر الذي توارثوه عبر الأجيال، ولا أمام الفلاح الفصيح يبث شكاواه طوال الفيلم، ولكننا أمام شخصيات من أعماق تاريخ مصر، أمنحوتب، وحورمحب، ورعمسيس، وأخناتون، والملكة تاي، ونفرتيتي، وكهنة آمون وكهنة آتون، ورسل من البلاد الأجنبية، وعشرات من الشخصيات الأخرى في فترة حاسمة من تاريخ مصر، فترة تحول ديني من تعدد الآلهة إلى الوحدانية، ثم ردة مرة أخرى إلى التعدد، وكل ما أحاط بذلك من أحداث عظام.

يقول «شادي» إن منظور الفيلم عنده ليس إخناتون كشخص، وإنما المنظور عنده يتناول العهد السابق عليه والعهد التالي له.

لقد أمضى «شادي» أربعة عشر عاما من عمره في الإعداد لهذا العمل الضخم غير المسبوق، وقد قضيت شخصيا عامين كاملين متواصلين مع «شادي» عاكفين على ترجمة هذا السيناريو الدرة بعد أن انتهى هو من صياغته بلغة فريدة رفيعة المستوى في الوصف والحوار على حد سواء لدرجة تجعل منه كتابا ممتعا يستعذب المرء قراءته.

ويكفي هنا أن نسجل بعض المقتطفات من هذا السيناريو ونبدأ أولا بالجانب الوصفي.

### المشهد الثاني

صحراء - خارجي - وقت الغسق

شيء يتلألأ بعيدا عند الأفق الخابي.

أكان نجما وحيدا يعاني العذاب؟

ألم يعد له مكان بين النجوم الخالدة في السماء؟

النجوم في علاها تطل في صمت غريب..

فالعين لا ترى عمق العذاب..

شيء يتلألأ بعيدا عند الأفق ثم يخبو - مرة ثانية.

هذه الاستعارات الأدبية المبدعة هي جزء من التمهيد للحدث الجلل.. فقد مات ولي العهد تحتمس.

وفي مرحلة أخرى من السيناريو نقرأ هذا المشهد:

خلال المداخل المظلمة المؤدية إلى داخل المعبد

المشاعل تسقط وهجا دافئا متذبذبا

فوق الصناديق البيضاء المطعمة، والأواني

فيروزية اللون التي تعلو قوائم نحيلة

من الفضة. في هذا الجو المعتم الذي

يتراقص فيه الضوء. نرى أربعة

من رجال القصر يعكفون على تعميد

وتعطير شاب نبيل فارع القامة -

أمنحوتب - ولي العهد المنتظر.

وهذا مثال لمشهد ثالث:

شاطئ النهر في الضباب

منصة منخفضة تمتد إلى داخل النهر

عند سطح الماء.

جزيرة عائمة من الورد الأبيض والبنفسجي تحيط بها..

سيمنكارع راكع أمام أخناتون

الذي يجلس على عرش من الزمن العتيق.

دخان البخور يتصاعد متماوجا وبطيئا من بين ورد النيل.

أخناتون يضع التاج الذهبي فوق رأس سيمنكارع.

الأمراء والكتبة الملكيون راكعون على الشاطئ المنخفض في الخلفية. حركتهم المتماوجة، ومصابيح الزيت التي في أيديهم تنبئ عن وجودهم في هذا الجو الذي يكسوه الضباب.

ونستعرض بعد ذلك بعض الأمثله للحوار في فيلم أخناتون:

صوت أمنحوتب الثالث

(وهو يقرأ)

«أعلن أن الشريك في الحكم أمنحوتب الرابع قد اختار لنفسه اسم أخناتون الذي يحيا في الحق.

كما اختار مدينة الأفق مستقرا له وعاصمة ثانية للبلاد.

مباركة مشيئته.

بلغوا كلماتي إلى أركان الأرض».

ومثال آخر:

**صوت أخناتون**

«ما أعظم آلائك أيها الإله العظيم

إنها محجوبة عن عيون البشر

أيها الإله الأوحد الذي لا إله إلا هو

أنت خالق الأرض وفق مشيئتك

عندما كنت تحيا بمفردك.

خالق البشر والدواب والغزلان

وكل ما دب بالأقدام على الأرض.

خالق ما حلّق في الذرا

ورفرف بجناحيه في الأعالي».

وهذا مثال ثالث تجمع فيه بين الوصف والحوار:

ـ لقطة متوسطة لحورمحب ناظرا تجاه السهم ثم إلى أعلى نحو أخناتون.

ـ أخناتون زاهدا فى النظر إلى السهم الملطخ بالدم (خارج الكادر) يستدير ويتحرك بعيدا عن الكاميرا

أخناتون

(مثقلا بالحزن)

«أعرف يا حور محب.. أعرف»

حور محب

(بثبات)

«إنه سهم عدو قتل غريبا فى طيبة»

ـ أخناتون ينظر إلى الخلف تجاه حور محب (خارج الكادر) بابتسامة مريرة وهو يستأنف طريقه

أخناتون

(مقاطعا)

«أى عدو من الأعداء؟

أعداء وأعداء.. يقتلون أعداء..

لا القتل قضى على الأعداء

ولا الأعداء توقفوا عن القتل.

(نفس عميق)

أجيال ترث أجيالا

لاجديد..

ولا غير القتل شيئا».

ـ حور محب يظهر فى أقصى مقدمة الكادر مطأطئ الرأس

حور محب

«ولا غير السلام من شىء».

ـ أخناتون ـ غير متوقع هذا الرد ـ يتوقف ويستدير إلى حور محب مقطبا جبينه.

أخناتون

«لم يكن ثمة سلام أبدا»

ـ أخناتون يتقدم نحو حور محب وهو يجمع شتات فكره

أخناتون

«ثمة حقبة من الزمان

ينسى فيها كلا الطرفين موتاهم

بعد أن يواروهم التراب.

المنتصر منهم يحصى غنائمه

والمهزوم ينعى خسائره..

حقبة من الزمان

حتى تظهر قوة جديدة أكثر دربة على القتال

وأعظم بأسا من كلا الطرفين»

ـ أخناتون يهبط المنصة خطوة خطوة (إلى خارج الكادر)

حور محب يتبع حركته
(To C.U. Profile)

حور محب

«مولاى..

هناك قوة تنمو الآن فى الشمال فلا تمهلها حتى تصبح أكثر دربة وأشد بأسا».

ـ أخناتون يدخل الكادر فجأة ويثبت نظراته على حور محب غير واثق بهذا المظهر الجاد الذى لم يتعوده منه..

(فى مواجهة بعضهما بعضا ـ لقطة متوسطة ـ منظر جانبى)

أخناتون

(منهيا)

«لا يمثل هذا أى تحد لنا»

(مستمرا شارحا)

«انظر..

إن المحميات فى الشمال

تنقسم إلى صنفين:

الأمراء الوارثين، والدويلات الصغيرة المستحدثة

التى شكلناها.

كلهم تعلموا فى بلاطنا..

إن معارف الأجيال وحكمتها أصبحت

الآن فى متناول أيديهم.

وانظر..

حينما يقف الاثنان متكافئين فى صف واحد

وفى ظل راية إله واحد

ألا يغير ذلك مجرى العصور المقبلة؟»

ـ حور محب متحكما فى صبره يخفض بصره ليتجنب نظرات أخناتون

حور محب

(متمسكا برأيه)

«إن الحيثيين بسيوفهم الحديدية

يغيرون الآن مجرى العصور المقبلة يا مولاى»

ـ PAN

أخناتون يتحرك مبتعدا (مارا بجوار حور محب To. M.C.U.

أخناتون

(مقاطعا ورافضا ذلك)

«هراء..

سيوف الحديد لا تنتمى لدولة بعينها..

إنها بحوزة تجار متجولين يملكون
عصابات من المرتزقة يمكن شراؤهم أو
بيعهم فى أيه لحظة لمن يدفع أكثر..

لا ولاء عندهم لأحد.. ولا عقيدة تجمع بينهم.

الشتات وطنهم.. والغلظة شيمتهم..
والسلب والنهب هو غاية، مايطمعون إليه
وهذه الصفات لاتبنى أمة..»

ـ حور محب (M,C.U) ـ نافد الصبر ـ ينظر مباشرة تجاه أخناتون (خارج الكادر)

حور محب

«أتوسل إليك يا مولاى

استدع رسولك

قبل فوات الأوان

(متلعثما ولكن بإخلاص)

«فلا نظام هناك ولاحكمة إنهم لا يؤمنون إلا بالآلهة العطشى للدماء التى تقود كلا منهم إلى مطمعه».

ـ أخناتون يدخل بمقدمة الكادر فجأة ويتوقف مواجها إياه مندهشا وغاضبا.

حور محب

(مستمراً دون مقاطعة وبما يشبه الأمر)

«أرسل لهم جيشا جديدا باسمنا»

أخناتون

(متوترا ـ بعد لحظة)

«هل أعمت القوة بصيرتك

فلم تعد ترى غير هذا الحل؟

حور محب

(معتدا بنفسه)

«أنت الذى منحتنى هذه القوة

وأنا أحمل عبئها بولاء وفخر..

أمير أمراء قادة جند الفرعون.. هو أنا..

وبهذه الصفة

أخاطبك الآن

لقد علمتنى أن أحيا بالحق

وبالحق أتجاسر على مخاطبتك هكذا

لن أقف عاجزا متوانيا

وأنا أشاهد إمبراطورية تتفتت أركانها

وقد حكمت منذ فجر التاريخ»

ـ أخناتون يخطو من اليسار إلى اليمين بعصبية ثم إلى (C.U.) بمفرده، ولكن بصره مركز على حور محب دائما.

أخناتون

(يعقب بنفاد صبر وعنف)

«فجر التاريخ ولى وانتهى

وطرق الأسى قد استهلكت

وعلينا أن نجدد أنفسنا بأنفسنا وإلا هلكنا..»

ـ حور محب (C.U.) وقد ثار غضبه أيضا

حور محب

«لن يهلكنا

إلا الأيدى المكلية

والقوة المشلولة»

ـ أخناتون يدخل الكادر بسرعة

أخناتون

«مشلولة حتى لا تستخدم فى مذبحة

لامعنى لها بين إخوة متناحرين

خلفهم إله واحد».

حور محب

(بصوت عال يائس)

«مرنى أن أعتزل

(يخفض صوته ولكن بثبات)

لا أستطيع تحمل لقبى الأجوف»

ـ أخناتون يتوقف لحظة مذهولا

ـ PAN (slight)

ـ أخناتون يتحرك مبتعدا، فكره مشتت وغاضب ثم يتوقف ويستدير بحدة تجاه حور محب (خارج الكادر) موجها إليه نظرة قاسية كمن يرفض قبول هذا الواقع

ـ حور محب يدخل الكادر

حور محب

(متأثرا ولكن بحزم)

«مرنى أن أعتزل يا أخناتون/ لا تجبرنى على خداعك»

(سكون)

ـ PAN

أخناتون يستدير مبتعدا ليحبس دموع الغضب التى كانت تتجمع ببطء فى مقلتيه إنه لا ينظر إلى الخلف هذه المرة.

ولكن يصعد ببطء على الدرج المؤدى إلى عرشه

ـ END OF PAN

أخناتون يتوقف فى منتصف الطريق

حور محب يظهر مرة أخرى فى مقدمة الكادر.. مثل شخص قد تحجر كلاهما يقف صامتا

(كلاهما منظر جانبى فى الإتجاه نفسه)

ناظرين إلى الفراغ نفسه الذى أمامهم كلاهما يتجنب نظرة الآخر وكلمات الآخر حتى لا ينكشف الصراع العنيف داخل كل منهما

أخناتون

(بتماسك عظيم)

«لن آمرك»

ـ PAN (SLOW)+TRACK OR ZM.IN (M.S)

أخناتون بخطوت متثاقلة وحزن وقور يستأنف طريقه إلى أعلى مارا بحور محب الذى يخفض عينيه فى تفكير عميق.

أخناتون

(مواصلا دون مقاطعة

«أقولها من أعماق قلبى

ولكن إذا رأيت

ومن أعماق قلبك

أنه لن يكون بمقدورك

أن تتبعنى

(فترة صمت)

عندئذ.. لن أقف فى سبيلك»

ـ TRACK IN (SLOW)

أخناتون يتوقف (بثلاثه أرباع ظهره)

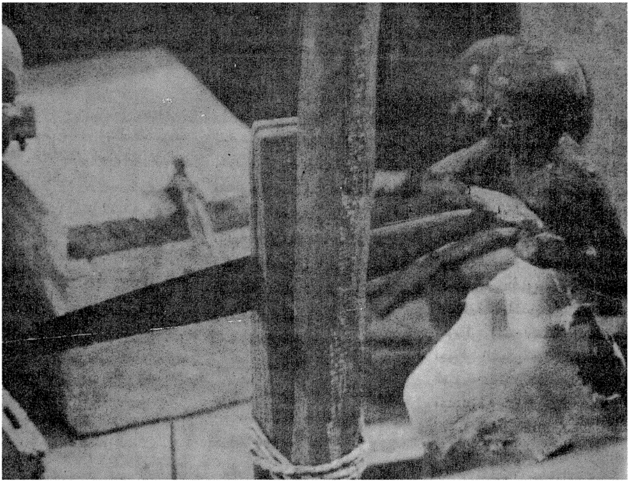
منتظرا.. منصتاً. أو غير قادر على التقدم

(صوت الخطوات يتلاشى مبتعدا إلى الصمت)

أخناتون يستدير فجأة حول نفسه تجاه حور محب (خارج الكادر).

أتصور أنه لا تعليق على هذا المشهد المذهل الأخاذ الذى تتجلى فيه عظمة «شادى»، وإبداعة الفنى العالى، وفكره السينمائى المتفرد، ولغته الساحرة الآسرة سواء فى الوصف أو الحوار.

إن القارئ لهذا المشهد يدرك تمام الإدراك أن سيناريو أخناتون لمؤلفه «شادى عبدالسلام» لا يخرجه إلا «شادى عبدالسلام» نفسه. وعزاء القارئ فى ظنى أن «شادى» قد ترك هذه التحفة الفريدة لتظل باقية بين دفتى كتاب. ■



من فيلم الكرسى




# كرسى توت عنخ آمون

## نموذج للإبداع الفنى عند شادى عبد السلام

هاشم النحاس

* رئيس المركز القومى للسينما السابق ومستشار وزير الثقافة.

فـ يمثل شادى عبدالسلام نموذجاً فريداً للفنان المبدع الذى لا يكرر نفسه فى أعماله.

من النظرة الأولى لأفلامه ندرك على الفور تمايزها عن بعضها. كل منها يمثل شكلا من أشكال فن الفيلم. وكأنه أراد أن يقدم النموذج لكل منها.

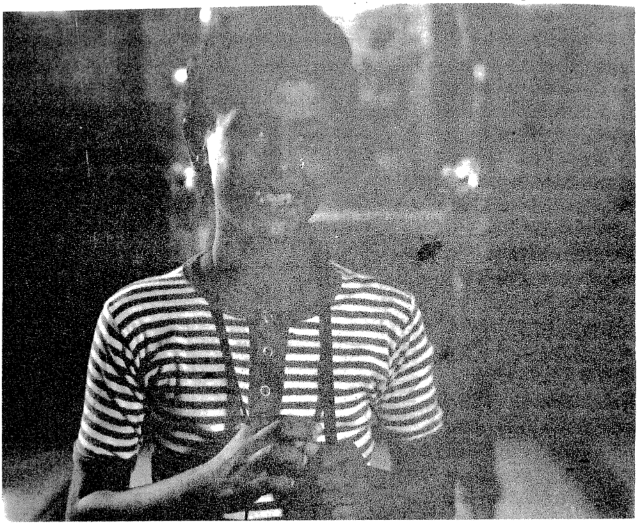
إذا كان (المومياء) هو فيلمه الروائى الطويل والوحيد ففيلمه (الفلاح الفصيح) كان من نوع الروائى القصير، وأفلامه الأخرى وإن كانت كلها مما يمكن أن نطلق عليها أفلاما تسجيلية إلا أن كل منها كان يمثل شكلا مختلفا عن الآخر داخل هذا الجنس الواحد من الأفلام.

فإذا كان فيلمه «آفاق» يأخذ الشكل التقليدى ـ نوعا ـ للفيلم التسجيلى إلا أنه يستبعد التعليق معتمدا على الموسيقى والمؤثرات التى تصاحب الصورة، بينما يتخذ فيلم «جيوش الشمس» شكل الريبورتاج ويستخدم ممثله مشهورة «نادية لطفى» لتوجيه السؤال. أما فى ثلاثيته العظيمة عن الحضارة المصرية التى بدأها بفيلم «كرسى توت عنخ آمون» فيمزج بين الخيال الروائى الذى يجسده التمثيل، والواقع التسجيلى الذى تجسده الآثار. ويأتى المزج بين العنصرين بميزان دقيق يصعب معه تصنيف العمل بين الروائى والتسجيلى وإن غلبت عليه سمة التسجيلية فى رأيى.

وإلى جانب التنوع فى الشكل لكل عمل من أعماله، نجد التنوع فى المضمون، والتنوع فى الهدف الثقافى.

فالفيلم «المومياء» يعتمد على قصة من تأليفه استمدها من أحداث تاريخية معاصرة تتعلق بالعثور على مجموعة مهمة من الآثار الفرعونية. أما فيلم «الفلاح الفصيح» فيستمد مادته من إحدى قصص الأدب الفرعونى. ويستعرض «آفاق» مجالات الثقافة المصرية المعاصرة من فنون تشكيلية وموسيقى ومسرح وكتاب وغيرها. ويدور «جيوش الشمس» حول لقاءات مع أبطال العبور. أما ثلاثية الحضارة المصرية فتتناول فى كل منها موضوعا أثريا له أهميته هى على التوالى كما تشير إليها عناوينها «كرسى توت عنخ آمون، الأهرام وما قبلها، رمسيس الثانى».

غير أن هذه الأعمال رغم تنوعها الواسع يجمع بينها بقوة وحدة الشعور



كرسى توت عنخ أمون

العميق بمصريتها، وهى فى مجملها بمثابة تجليات متنوعة لقصائد سينمائية تؤكد من زوايا مختلفة الشعور بالمصرية والاعتزاز بالانتماء إليها. يتجلى ذلك فى يقظة الوعى التى تنتاب «ونيس» (عقب موت الأب) فيقف فى وجه قبيلته حفاظا على المومسياوات الأجداد فى فيلم «المومياء». كما تتجلى هذه المصرية فى بعث الحياة للشخصيات الفرعونية فتتحرك أمامنا على الشاشة من خلال إحياء نص فرعونى قديم فى فيلم (الفلاح الفصيح).

ويعتبر «آفاق» فى نظرى قصيدة حب لما يراه «شادى» جديرا بحبه من وجوه ثقافتنا المصرية المعاصرة. كما أن «جيوش الشمس» هو بمثابة أنشودة حب وتقدير للجندى المصرى المعاصر الذى حقق معجزة العبور.

وتمثل ثلاثية الحضارة عودة إلى الأجداد ولكن بشكل آخر يختلف تماما عما سبق تناوله فى «المومياء» و«الفلاح الفصيح». وينجح «شادى» فى هذه الثلاثية نحو التعبير المباشر عن هذه المصرية وتمجيدها من خلال ما يتناوله من موضوعات أثرية بعينها.

والمصرية عند «شادى» هى الفرعونية أساسا. ويتضح هذا تماما من الموضوعات التى تدور حولها أفلامه، حتى الفيلمين اللذين يتناول فيهما مصر المعاصرة لا يخلو أى منهما من الملامح الفرعونية وأحدهما يعيد إلى الذهن - بعنوانه - الصفة نفسها التى كانت تطلق على جيوش الفراعنة العظام، فهى «جيوش الشمس»، أى جيوش رع.. أى جند الله ولكن بترجمة فرعونية.

وإلى جانب وحدة الشعور بالمصرية التى تجمع بين أعمال شادى على نحو خاص، يجمع بين ثلاثيته عن الحضارة على نحو أخص بعض السمات الأساسية. وهى بقدر ما تؤكد وحدتها الخاصة داخل الإطار العام لأعمال «شادى» تمنحها تميزها الفريد، سواء على مستوى هذه الأعمال أو على مستوى السينما المصرية عامة.

وأول هذه السمات المميزة للثلاثيته هى طريقة المعالجة الفنية الخاصة التى

سبق الإشارة إليها تجمع بين التمثيلى والتسجيلى. فالموضوع (التسجيلى) المطروح فى كل منهــا عن الآثار يتم عرضه من خلال أحداث تمثيلية لها بعض الملامح الدرامية الخفيفة بالقدر الذى يسمح بتحقيق جاذبية العرض للموضوع دون أن ينافسه فى الأهمية أو يطغى عليه. بل على العكس يتم توظيفه بحساسية دقيقة لتعميق المعانى المطلوبة. فالدراما هنا لاتقصد لذاتها وإنما لخدمة هدف ثقافى محدد.

وقد حرص «شادى» على استخدام الممثلين أنفسهم فى أجزاء الثلاثية ليقوموا بالأدوار نفسها فى كل منها. وهم العم الشاب الذى يصور الآثار ويعد عنها رسالته للماجستير وابن أخيه الطفل الذى تركه أبوه ليكون فى رعايته أثناء سفره للعمل فى الخارج. والأسطى «حسن» النقاش صديق الاثنين.

وعن طريق هذه الشخصيات الثلاث نتعرف فى كل مرة على الموضوع الذى يتناوله كل جزء من أجزاء الثلاثية. حيث يعمل الأسطى حسن داخل المتحف المصرى، ويصحب العم ابن أخيه الطفل معه إلى مواقع عمله حيث الآثار التى يدرسها ويصورها، كما يجمع بين أجزاء الثلاثية ويميزها نوعية الخطاب الذى تحمله وهو ما يتحدد وفقا لنوعية الجمهور الموجه إليه الخطاب. والملاحظ أن هذه الثلاثية تتوجه بالخطاب على نحو خاص إلى الأطفال من تلاميذ المدارس. وإن كان مستوى الخطاب رغم بساطته فى العرض به من العمق ما يغرى الكبار بالمشاهدة. ومن هذه الناحية يصل «شادى» بهذا العمل إلى مستوى القلة من كبار الفنانين العظام الذين يجتمع حول أعمالهم الكبار والصغار معا، حيث يجد كل منهم فى العمل المتعة الثقافية المناسبة له. وهو ضمن ما يكشف عنه التحليل التالى للجزء الأول من الثلاثية.

«كرسى توت عنخ آمون» كنموذج للإبداع الفنى عند «شادى عبدالسلام».

***

.. يبدأ الفيلم بتقديم شخصيتيه الرئيسيتين: شاب فى حوالى الثلاثين وطفل فى التاسعة، قادمين من ميدان التحرير ويتجهان إلى المتحف المصرى للآثار. يضعان معدات التصوير على أحد المقاعد الحجرية بحديقة المتحف الخارجية وينتظران رئيس القسم الذى يقبل بعد برهة، ويسيران معه إلى الداخل.

من خلال الحوار بين الشاب والطفل ثم حوار الشاب مع رئيس القسم نتعرف على الشاب محمود ومهمته والطفل صلاح وعلاقته بمحمود وسبب مصاحبته له ومنها «ليتعلم شيئا عن تاريخ بلاده» كما يقول محمود لرئيسه عندما يسأله عن الطفل.

بهذه المقدمة (من خلال مشهدى الافتتاح) يتحدد إلى جانب الشخصيات الرئيسية المكان والموضوع المقصود بالعرض والهدف منه بل والجمهور الموجه إليه العرض أيضا. وهو أن يتعلم الأطفال من أمثال صلاح شيئا عن تاريخ بلادهم.

ويفيد البناء الدرامى هنا بتجنب المباشرة المتوجه فى توجيه الأطفال تاركين لهم فرصة التوحد مع قرينهم على الشاشة.

.. عند باب الغرفة التى يجرى داخلها ترميم كرسى توت عنخ آمون يتوجه الأستاذ مصطفى محمود بالتنبيه إلى عدم الدخول لغير العاملين مشيرا بذلك إلى الطفل صلاح الذى يضطر عمه محمود إلى تركه إلى جانب الباب على وعد بالعودة إليه سريعا. ولكن كيف للطفل إذن أن يرى الكرسى وما يجرى به الآن من ترميم وهو موضوع اهتمامنا الأساسى؟

قبل أن يقدم السيناريو الحل لهذه المشكلة التى هى بالأساس عقبة درامية لحفز الإثارة، ينتهز الطفل الفرصة ليتجول حوله متأملا بعض الآثار فيتوقف عند جزء من تمثال حجرى لقبضة يد ضخمة على الأرض. يدور الطفل حولها ويعد أصابعها بينما نسمع من خارج الصورة صوت الأسطى حسين النقاش (الذى يظهر فيما بعد) والصوت يغنى «إيدك فى إيدى يا عم نفدى الوطن بالدم ونبقى وحدة ويد واحدة...»

إن الإفصاح بهذا المقطع من الأغنية عما يمكن أن ترمز إليه هذه القبضة من معنى فريد وشديد الوضوح لا يبرره غير أن الفيلم موجه إلى الأطفال. ومن الملاحظ أن جزءا مماثلا لقبضة يد حجرية ضخمة دارت حوله بعض أحداث رائعة «شادى» الأولى «المومياء»، مما يؤكد أن هذه القبضة وما تحمله من معنى تمثل أحد الأفكار المحورية فى ذهن «شادى». وإفصاحه هنا عن معناها الرمزى فى ذهنه يلقى الضوء على استخدامها فى فيلمه السابق مما قد يساعدنا على فهم بعض أبعاده التى لم ينته إليها النقاد من قبل.

ويقبل «الأسطى حسين» ويتبعه مساعده يفرشان ملاءات من البلاستيك فوق التماثيل لحمايتها من تساقط الدهان عليها أثناء نقش الحوائط والسقف. غير أننا لا نراه فيما بعد يدهن الحوائط بقدر ما نراه يفرش هذه الملاءات البلاستيك فوق التماثيل فى كل مرة. ولم يكن تكرار هذه الحركة عن قصور فى إسناد حركة أخرى يقوم بها الممثل وإنما جاء تكرارها لتأكيد المعنى الرمزى لها وهو ما تعبر عنه الحركة بذاتها من الاحتضان والحماية والحرص على الأثر.

ومما يؤيد ذلك لجوء «شادى» إلى تأكيد المعنى نفسه بصورة أخرى فى مشهد آخر يأتى فيما بعد عندما يظن «محمود» أن «الأسطى حسين» يدخن أثناء عمله داخل المتحف فيؤنبه بشدة على ذلك، ثم يتبين أن ما كان يظنه سيجارة فى فم «الأسطى حسين» لم يكن غير القلم الرصاص الذى يستخدمه فى عمله. لكن الدرس التربوى المقصود يكون قد وصل إلى الصغار.. والكبار أيضا، خاصة وأنه يتبع هذا المشهد بشعور «حسين» بالضيق وخروجه من المتحف ليدخن سيجارته بالحديقة الخارجية، فيتأكد الدرس بأهمية الحرص على الآثار والحفاظ عليها سلبا (بالتأنيب) وإيجابا (بتقديم التصرف السليم).

.. وعندما يخرج «محمود» من الغرفة المغلقة التى حرم صلاح من دخولها يكون من الطبيعى أن يهرع «صلاح» إليه بالسؤال عما داخل هذه الغرفة ويرد عليه عمه بأن داخلها كرسى العرش «لتوت عنخ آمون» حيث يجرى ترميمه. ويطلب «صلاح» أن يراه فيحمله عمه على كتفه ليلقى بنظره إلى الداخل من خلال النصف العلوى الشفاف من زجاج الباب. ويسأل الطفل بعض أسئلته عما يراه ويجيب عنها عمه وهما على هذا الوضع.

وإن كنا قد نفذنا مع الطفل إلى الداخل بهذه الحيلة التى لجأ إليها عمه، إلا أن الحائل بين الطفل والداخل يظل أيضا قائما مما يبقى على عامل الإثارة ويضاف إلى مميزات هذه الحيلة أيضا أن تسمح برؤية جمالية خاصة لما يجرى بالداخل تحددها زاوية الرؤية كما تعبر عن الحميمية بين الطفل وعمه الذى يرفعه على كتفه.

وفى اليوم التالى عندما يترك «محمود» الطفل خارج الغرفة. يصعد الطفل - بدعوة من «حسين النقاش» - إلى أعلى السلم الخشبى ليشاهد ما يجرى داخل الغرفة. ويفاجأ «محمود» بهذا الوضع فيسرع نحو الطفل يأمره بالهبوط خشية أن يقع من فوق السلم، ويقدم له بدلا من ذلك مقعدا صغيرا ليقف عليه حتى يمكنه اختلاس النظر إلى الداخل من خلف زجاج الباب العلوى. على أن يتجنب اكتشاف رئيس القسم لوضعه. ويستقر الاتفاق على اتخاذ هذه الحيلة، فنشاهد مع الطفل ما يجرى داخل غرفة الترميم.

وإذا كنا نتابع ما يجرى داخل الغرفة من خلال عينى الطفل «صلاح»، فالعلامات التى تتعلق بما نراه تصلنا عن طريق الأسئلة التى يوجهها «صلاح» إلى عمه عندما يلتقى به فهو يسأل عن عدد القطع التى يتكون منها الكرسى، وهل جميعها من الذهب، وعمر الكرسى، هل هو أقدم كرسى فى التاريخ؟ وعندما يعبر الطفل بحماس عن رغبته فى معرفة كل شىء يذكرنا العم محمود برسالة الفيلم التعليمية عندما يرد عليه: «أيوه أمال أنا جايبك هنا ليه عشان تعرف الحاجات ديه»، ثم يردف بما يؤكد الأهمية التعليمية العامة لما نراه بقوله: «الناس بتيجى هنا عشان تتعلم»

.. ولاتتوقف أسئلة الطفل عن الكرسى. كما أنها لاتقتصر على الكرسى وحده وإنما تمتد لموضوعات أخرى مما يتعلق به. ففى كل مرة يصعد فيها على المقعد الخشبى ليتابع ما يجرى داخل الغرفة يوما بعد يوم تثور فى ذهنه أسئلة جديدة يلقيها على عمه وهما داخل طرقات المتحف أوخارجه فى البيت أثناء ممارستهما لحياتهما اليومية.

ومن الطبيعى أن يكون أول الموضوعات المتعلقة بالكرسى والتى يسأل عنها الطفل: من هو صاحب الكرسى؟ الذى يعلم من عمه - إجابة على سؤاله - أنه تولى الحكم وعمره ٩ سنوات أى فى عمر «صلاح». وعندما يأخذه عمه فى اليوم التالى لمشاهدة توت عنخ آمون شخصيا - كما وعده - نكتشف معه وهو يصوره (فى لقطة متوسطة) إلى جانب التمثال التشابه الشديد بين وجهى صلاح والتمثال. ولا يأتى التعليق الشعبى الذى يطلقه «محمود» «يخلق من الشبه أربعين» من قبيل الفكاهة أو الإيضاح لجمهور الفيلم. وإنما يأتى - أيضا لإبراز وتأكيد الدلالة التى يفجرها مثل هذا التشابه العجيب عن علاقتنا بالأجداد رغم آلاف السنين التى تفصل بيننا وبينهم.

.. وفى البيت يقلب «صلاح» بين يديه صورته مع «توت عنخ آمون» على كارت كبير. ونعلم من الرسالة التى يكتبها إلى والده على ظهر الكارت أنه سيرى فى الغد «أخناتون» أخا «توت عنخ آمون»

وأمام تمثال «أخناتون» فى اليوم التالى يذكر «محمود» عن صاحبه أنه أول من دعى إلى عبادة إله واحد. ثم يسأل «صلاح»: «عارف «نفرتيتى»؟ الجميلة؟ ده يبقى جوزها «ثم يأخذه إلى تمثال ضخم «لأمنحتب الثالث» وإلى جانبه الملكة «تى» العظيمة»، والدى «أخناتون وتوت عنخ آمون». ومن ثم يتم تعريف «صلاح» بأعضاء الأسرة الملكية التى ينتمى إليها صاحب الكرسى ويتسع بذلك موضوع الكرسى ليصبح مدخلنا إلى معرفة عصر بقدر ما يصبح دلالة عليه.

.. ومن خلال التعريف بهذه الأسرة ينتهز «محمود» الفرصة ليقدم لابن أخيه الطفل نموذجا من البحث الأثرى البسيط لإثبات حقيقة النسب بين «توت عنخ آمون» ووالديه. ويتخذ «محمود» لطرح

هذا النموذج البحثى مدخلا إشكاليا وهو يشير إلى التمثال المزدوج للوالدين بقوله: «فيه ناس بيقولوا إن ده أبوه وأمه وناس بيقولوا أنه جده وجدته ويسأله «صلاح» وأنت رأيك إيه؟ «فيرد عليه: «أبوه وأمه» ويسأل الصبى: وعرفت إزاى؟ فيأخذه عمه ليثبت له ذلك أثريا.

ونرى فى لقطة قريبة حفلة شعر الملكة «تى» فى داخل فترينة بينما نسمع صوت «محمود» ويقول عنها: كانت محطوطة داخل التابوت الصغير ده «ونرى التابوت الثانى بينما يواصل الصوت» والتابوت ده كان جوه التابوت الذهب الكبير ده». ونرى التابوت الذهب الكبير وهنا يقول «محمود»: كل دول لقوهم معاه فى مقبرته. شفت اهتم بيها أزاى.. تبقى أمه وإلا لأ؟

ولا يفوت «شادى» هذه الفرصة لينهى الحوار بين «محمود وصلاح» باستنتاج مدى الحب الكبير المتبادل بين الأم وابنها. فيتجاوز هذا المشهد بذلك أهميته التعليمية إلى تحقيق أهمية تربوية، فهو إلى جانب ما يقدمه من معلومات.. يطرح ببساطة منهجا علميا للتفكير والبرهنة على أساس الدلائل الحسية. كما أن الاستنتاج الذهنى الذى تتوصل إليه عن الرابطة الأسرية يؤكد قيمة اجتماعية لها أهميتها وخاصة بالنسبة للنشء.

.. وكما كان الكرسى مدخلنا إلى التعرف على صاحبه وأسرته الملكية، يكون الكرسى أيضا مدخلنا إلى التعرف على أحد وجوه الحياة الحرفية عند الفراعنة، ونعنى بها حرفة النجارة وأصحابها. ويأتى ذلك تلقائيا عندما يلاحظ «صلاح» - أثناء متابعته لعمليات ترميم الكرسى الأخير - عدم استخدام المسامير فى تركيب أجزاء الكرسى ببعضها (حيث يتم التركيب بالتعشيق) مما يثير تساؤلاته التى يوجهها إلى عمه «محمود» حول هذه الطريقة الغريبة عليه.

لا يجيب «محمود» على أسئلة «صلاح» هذه المرة وإنما يحيله إلى الأستاذ «مجدى» الأثرى المسئول عن قسم النجارة فى المتحف. ويتحقق للفيلم بهذه الإحالة التنويع المستحب لشخصية الشارح، كما أن استعانة الأستاذ «مجدى» بوسائل أخرى متنوعة للشرح يضفى الحيوية على شرحه، وتتمثل هذه الوسائل فى الصور والرسومات الإيضاحية والنماذج المجسمة بالإضافة إلى الأدوات الأثرية الحقيقية المتوفرة.

ويطلع صلاح بذلك على أدوات النجارة عند الفراعنة وطريقة استخدامها. ويشاهد نموذج لدكان النجارين وهم يعملون. ولاينسى الأستاذ «مجدى» أن يأخذ «صلاح» إلى تمثال نجار الملك واسمه «تونيو» وإلى جانبه زوجته. مما يسعد «صلاح» كثيرا برؤيته.

والملاحظة الطريفة التى لابد وأن يدركها كل من كان قريبا من «شادى» أن الصوت - المصاحب لشخصية الأستاذ مجدى هو صوت «شادى» نفسه. ولا أدرى الدوافع النفسية أو العملية التى جعلته يلجأ إلى ذلك، لكنه حسنا فعل، فقد قدم بهذا العمل نموذجا فريدا للأداء الصوتى التعليمى بما فيه من حنان ودفء وعمق وتأمل

.. وإذا كان الكرسى يحيلنا إلى موضوعات أخرى تتعلق به ولها أهميتها، إلا أنه يظل هو الموضوع الأساسى المطروح الذى نتشوق إلى اكتشاف أسراره وتذوق جمالياته، لذلك كان من الطبيعى عقب متابعة تركيب ظهر الكرسى داخل غرفة الترميم المغلقة، أن ينقلنا الفيلم إلى «محمود» حيث يشرح لعلاج محتويات ظهر الكرسى التى تكون الشكل الفنى له.

ولما كان من الاستحالة استخدام القطع الحقيقية التى يتكون منها الظهر فى شرح - محتوياته نظرا لأهميتها التاريخية القصوى من ناحية وتعددها وبفقدها أيضا، لذلك يلجأ «شادى» إلى شرحها فى فيلمه عن طريق «محمود» بواسطة الوسيلة الفنية التى يعمل بها وهى التصوير الفوتوغرافى. فيأتى هذا الاستخدام منطقيا مع عمل محمود إلى جانب كونه عمليا حيث تتوفر إمكانياته ويسهل استخدامه.

يعرض «محمود» على «صلاح» مجموعة من الصور تمثل كل صورة منها جزءاً معينا من محتويات ظهر الكرسى. وقد تم فحص صورة كل جزء بحيث تظهر مماثلة لحقيقته الطبيعية فى الشكل بكل انحناءاته وألوانه. ونظرا لصغر أحجام هذه الأجزاء يلجأ شادى إلى استخدام اللقطة القريبة جدا فى هذا المشهد لتوضيح وإبراز كل جزء. فعندما يقدم «محمود» الصورة التى تمثل الوجه (وهى مقصوصة حول الوجه بدون إطار) نرى يد «محمود» فى لقطة قريبة تضع الصورة على جسم مسطح بينما نسمع صوته: «آدى صورة الباروكة فى موضعها أعلى صورة الوجه»، والصوت يواصل: (وأدى الباروكة منحوتة من الحجر الأزرق وعليها التاج من الذهب الخالص..).

وهكذا يتم وضع قطعة بعد قطعة من صورا الأجزاء التى تمثل صورة «توت عنخ آمون» الموجودة على ظهر الكرسى حتى تكتمل الصورة، وصوت «محمود» يواصل تحديد الشكل واللون والمادة المصنوع منها كل جزء وطريقة تركيبها، مستعينا فى الصورة بالإشارة بأصبعه لمناطق معينة كلما لزم الأمر، حتى يصل إلى آخر أجزاء الصورة وهو الحزام المرصع بالأحجار الكريمة.

وبهذه الطريقة، مستخدما أبسط الوسائل المختلفة والمناسبة وأكثرها فاعلية (الصورة الفوتوغرافية، اللقطة القريبة، الصوت من خارج الكادر) ينجح محمود «أو «شادى» بمعنى أصح «فى تعريف «صلاح «(وتعريفنا) بكل محتويات ظهر الكرسى العديدة وطريقة تركيبها المعقدة لتأخذ شكلها الجمالى الذى انتهت إليه، مما يقربنا كثيرا من تقدير القيمة العالية لهذا العمل وتذوق ما به من جمال والاحترام العميق لصانعه.

.. واستكمالا لتقريب صورة الكرسى كله (وليس الظهر فقط) إلى الأذهان يلجأ شادى إلى استخدام الصور الفوتوغرافية مرة أخرى ولكن بطريقة مختلفة حيث يهدى «محمود لصلاح» مجموعة من الصور تضم كل منها صورة جزء كامل من أجزاء الكرسى بحجمه الطبيعى. وفى البيت يلجأ «صلاح» إلى كرسى عادى بمساند يغطى كل جزء منه بصورة الجزء المكمل له فى كرسى «توت عنخ آمون»، على أمل أن يكون فى ذهنه (ونحن كذلك) صورة متكاملة للكرسى.

ولاشك أن هذا التصرف إلى جانب ملاءمته فى التعبير عن روح الطفولة لدى صلاح لاتخفى أهميته كوسيلة تربوية لإثارة الخيال كما أنه يمهد للانتقال للمشهد التالى الذى نتابع فيه مع «صلاح «المراحل الأخيرة من تعشيق أجزاء الكرسى الحقيقى ببعضها. وتظهر ملامح الكرسى بوضوح لأول مرة داخل غرفة الترميم.

إن فرصة «صلاح» برؤيته للكرسى ـ أخيرا وقد اكتمل تركيبه التى يعلن عنها لعمه وهو يجرى قافزا نحوه فى حديقة المتحف. ليست مجرد تعبير عن فرحة طفل، ولكنها أيضا تعبير عن الفخر والاعتزاز بعمل الأجداد. وهى دعوة لبقية أقرانه «من المشاهدين» لمشاركته هذا الاعتزاز. ويؤكد هذا المعنى رجاء «صلاح» لعمه فى البيت ـ بالموافقة على دعوة اثنين من أصدقائه بالمدرسة لمشاهدة الكرسى.

.. يمثل الكرسى اللحن الأساسى فى هذه السيمفونية السينمائية وكما يكون اللحن الأساسى بمثابة القاعدة التى تقوم عليها بقية الألحان، تخرج منها وتعود إليها، كذلك ظل الكرسى. لذلك لزم قبل أن نعود للكرسى مرة أخرى وأخيرة ينتهى بها الفيلم بعد أن انتهى العمل فى ترميمه أن نتركه لنتابع مع «صلاح» وصاحبيه بعض اللقطات التى تمهد لهذه العودة الذروة والنهاية.

قناع «توت عنخ آمون». من الذهب الخالص. يعبر بقوة وجمال عن ملامح صاحبه تحفة أثرية تعلو فوق كل تقدير. لذلك نرى القناع يملأ الشاشة وحده ويقبل صلاح مع صديقيه يعبر لهما عن اعتزازه وفخره بهذا القناع «اللى لف العالم كله» على حد تعبيره.

وبينما هو يقدم لصاحبيه بعض المعلومات عما يشاهدونه من التوابيت التى كان القناع داخلها، يقبل عليهم العم «محمود» الذى يدعوهم إلى الإسراع معه للحاق بمشاهدة موكب الكرسى. ويهرول الجميع ينتقلون من مكان لآخر بحثا عن زاوية أفضل للرؤية.

.. وتتجلى مهارة «شادى عبدالسلام» فى استخدام اللغة السينمائية التى تكشف عن أسلوبه فى تقديم موكب الكرسى المهيب، حيث يحمله على محفة مجموعة من الرجال وحولهم بعض المسئولين. والجميع يصعد على درجات السلم العريض بحركة بطيئة يفرضها (على مستوى الواقع) الحرص على التحفة التى يحملونها، لكنها تعبر (على المستوى الرمزى) عن الهيبة والعظمة والجلال مما يشع من الكرسى وتاريخه وما يدل عليه وقد أصبح دلالة على عصر بأكمله.. وياله من عصر!!

واللقطة بزاوية من أعلى فيبدو الكرسى فى القلب محاطا بالرجال كما تبدو الحركة الصاعدة من أسفل الكادر إلى أعلاه وكأنها صاعدة إلى السماء. وحتى يعطى شادى لهذه الحركة أطول مدى ممكن لتأكيد معناها والتمتع بجمالها يجعلها بميل ضعيف إلى اليمين مما يسمح لحركة الصعود عند نهاية مجموعة درجات السلم أن تدور يمينا لتواصل الصعود لمجموعة الدرجات التالية حتى تختفى أعلى يمين الكادر.

وعندما يواصل الموكب حركته الجليلة داخل الممر متجها من الشمال إلى اليمين فى طريقه إلى مقر الكرسى الأخير يتم التصوير بكاميرا على عربة تتابع حركة الموكب بسرعته نفسها وفى الاتجاه نفسه من الشمال إلى اليمين وخلال المتابعة يقطع الرؤية بيننا وبين الموكب التحف الأثرية المختلفة المعروضة بطول الممر، مما يكثف المنظر ويجسد أبعاده المكانية من الناحية الجمالية الحسية، كما يوحى من ناحية المعنى بمشاركة بقية الآثار احتفالها بقدوم الكرسى واستقبالها له فى عودته ليمثل مكانه فيما بينها، ويسترد مكانته التى غاب عنها أثناء ترميمه.

.. ولاينتهى الفيلم بوضع الكرسى داخل الفترينة الزجاجية الكبيرة الخاصة به، ولابعد أن يدور حوله «صلاح» ثم يتوقف ليلقى عليه نظرة انبهار يرفع بعدها كفيه ليصفق إعجابا بما يراه. ولكن كان علينا أن ننتظر حتى تكتمل بعض العلاقات ومنها العلاقة المتوترة بين «صلاح» والأستاذ «مصطفى» رئيس القسم الذى لم يرحب بوجود «صلاح» فى بداية الفيلم وحرمه من دخول غرفة الترميم.

إن الأستاذ «مصطفى» يأتى فى اللحظة الأخيرة لينحى «محمود» عن كاميرته التى أعدها على الحامل لالتقاط صورة الكرسى داخل فترينته. ويتحلى الأستاذ «مصطفى» على الكاميرا ليلتقط الصورة بنفسه. ويفاجأ صلاح بإشارة من الأستاذ «مصطفى» تعنى رغبته فى تصوير «صلاح» مع الكرسى.

وعلى الصورة الفوتوغرافية التى تضم وجه «صلاح» المبتسم وخلفه الكرسى تنزل عناوين الفيلم.

وبذلك تكتمل دائرة العلاقة الدرامية بين «مصطفى» و«صلاح» التى فجرتها البداية وخلقت توترا بين طرفيها. فتكون هذه الصورة بمثابة النهاية السعيدة لهذه العلاقة كما تكتمل دائرة العلاقة - على أفضل ما يكون - بين «صلاح» والكرسى. وتكون صورته معه بمثابة المكافأة التى يستحقها بجدارة عن عشقة للكرسى وقد نجح فى أن يجعلنا نشاركة هذا العشق. والفضل لمبدع الفيلم «شادى عبدالسلام».

***

ومن التحليل السابق يمكننا أن نخلص لأهم الأبعاد التى تحدد سمات هذا الفيلم النموذج على النحو التالى:

## التعليمية:

وهى أبرز ما يتميز به هذا الفيلم الذى يقدم واحدا من أنضج نماذجها إن لم يكن أنضج ما قدمته السينما المصرية فى هذا المجال.

ويتمثل هذا البعد فيما يقدمه الفيلم من معلومات وفيرة عن موضوعه الأثرى الغنى وقد حرص الفليم على تقديم هذه المعلومات على جرعات يفصل بينها مواقف درامية تسمح باستيعاب ماتقدم منها وتمهد لما يتلوها. كما يتميز بتعدد وسائل الإيضاح اللازمة لاستيعاب معلوماته من صور فوتوغرافية إلى رسوم إيضاحية إلى نماذج مجسمة بالإضافة إلى الآثار التى هى محوره الأساسى. كما لجأ إلى تنويع الشارحين فلم يقتصر على العم محمود وإنما تحمل الأستاذ «مجدى» جزءا من الشرح كما قام الطفل نفسه بتقديم بعض المعلومات لصديقيه فى النهاية.

ورغم وفرة المعلومات وكثافتها فهى تترابط معا، حيث تدور جميعا حول بؤرة رئيسية واحدة هى الكرسى. وبذلك حافظ الفيلم على مبدأ الربط بين المعلومات الذى يمثل مبدأ أساسيا فى التعلم، بالإضافة إلى وضوح العرض وبساطته.

## التربوية:

لا يقتصر الفيلم على تقديم المعلومات مراعيا المبادئ التعليمية الصحيحة، وإنما يتسع تأثيره بما يطمح إليه من غرس اتجاهات تربوية سليمة لدى المتلقى مما يعينه على صياغة حياته بشكل أفضل.

ولعل أهم ما يقدمه الفيلم من هذه الناحية هو النموذج للتفكير العلمى السليم من خلال البرهنة على العلاقة الأسرية بين توت عنخ آمون وأمه من خلال الدلائل الأثرية الملموسة وتحليل العلاقة بينها.

ومنها أيضا إثارته للخيال فالفيلم كله قائم على إثارة الخيال شأنه فى ذلك شأن أى عمل فنى ناضج فرؤية جزء من الكرسى مثلا كفيل بإثارة الخيال لاستكمال صورته فى الذهن، ومشاهدة النماذج المجسمة داخل دكان النجارين وهم يعملون كفيل بتصور الحركة، ولكن الفيلم تضمن من المشاهد ما هو بمثابة تدريب على تنشيط الخيال مثل مشهد صلاح وهو يغطى أحد كراسى البيت بصور الأجزاء المختلفة لكرسى توت عنخ آمون لمساعدته فى خلق صورة ذهنية عن الكرسى.

ومن أبرز توجيهات الفيلم التربوية التى اهتم بغرسها تنمية الشعور باحترام الآثار بالحرص على حمايتها. يتضح ذلك بداية من منع غير العاملين من دخول غرفة الترميم ومنهم «صلاح» الذى ظل خارجها طوال الفيلم رغم تشوقه لمشاهدة الكرسى داخلها، كما يتضح من الاهتمام بتغطية الآثار. وكان أعنف مشاهد الفيلم دراميا حول مسألة منع التدخين داخل المتحف على نحو ما سلف ذكره احتراما للنظام المعمول به حماية للآثار.

ومن التربوية أيضا ما دار بين «صلاح» وعمه حينما يسأل «صلاح» عمه إذا كان سيسافر للعمل فى الخارج مثل أبيه بعد الانتهاء من رسالته فيجيبه عمه بالنفى «لا يا صلاح الشغل كثير هنا ولازم يتعمل».

وقد مر هذا التوجيه سريعا دون تأكيد ضمن ما يدور بين «صلاح» وعمه من حوار مما قد لا يسمح للمشاهد بإدراك العلاقة بينه وبين موضوع الفيلم. ولكن إذا أدركنا أن الشعور بالانتماء هو غاية الفيلم أدركنا قيمة العبارة وارتباطها بغايته.

إن أهم الاتجاهات التربوية التى يغرسها الفيلم فى النفوس هو الشعور بالانتماء، ويغرسه الفيلم من بداية إثارة التشويق لرؤية الأثر واكتشاف التشابه الشديد بين الطفل وتمثال توت عنخ آمون، مرورا بكل حوادث الفيلم التى تعمل على تنمية هذا الشعور من خلال ما تخلقه من مشاعر الحب الذى ينمو مع نمو معرفتنا به وطريقة تناوله الحميمة له.

## الحميمية:

وهى البعد الأساسى فى الفيلم الذى يحكم كل العلاقات. تكشف عنها العلاقة بين «صلاح» وعمه «محمود» الذى يحرص على أن يصحبه معه، وأن

يعلمه، ويحمله على كتفه إذا لزم الأمر ويهديه الصور، ويشبع تشوقه للمعرفة.

كما يكشف عنها علاقة الحب بين **توت عنخ آمون** وأمه التي يوضحها الفيلم عن طريق الآثار الملموسة. وأيضا نجد هذه الحميمية بين «**صلاح**» وأصدقائه الذين يحرص على مشاركتهم له في متعة التعرف على الآثار. حتى العلاقة المتوترة الوحيدة بين «**صلاح**» والأستاذ «**مصطفى**» تنتهي بالمصالحة مع نهاية الفيلم.

ولاتقتصر هذه الحميمية على العلاقات الموجودة في الفيلم بين الأشخاص وبعضهم وإنما تتمثل أيضا بين الإنسان والآثار. وهو ما تؤكده علاقة كل شخصية من شخصيات الفيلم بالآثار ابتداء من الأستاذ «**مصطفى**» الذي يحرص عليها بكل حزم. ومرورا بالأسطى «**حسين**» الذي يخشى عليها من إصابتها بدهاناته أو دخان سيجارته.

ولسنا بحاجة للقول إلى أن علاقة كل من «**صلاح**» وعمه بالآثار هي علاقة عشق حقيقية وكانت صورة «**صلاح**» مع الكرسي في نهاية الفيلم أفصح تعبير عن هذه الحميمية التي ترتفع إلى مستوى العشق.

## احترام الطفل وإبراز روح الطفولة.

لم أشاهد فيلما مصريا يحترم الطفل ويفهم روح الطفولة على هذا المستوى من العلمية والعمق كما في هذا الفليم. معظم أفلامنا للأسف - إما أن تقدم الطفل المعجزة الذي هو مصغر رجل أو مصغر امرأة كما قدمت الأفلام الروائية الطفلة «**فيروز**»، أو أنها تعامله باعتباره كائنا متخلفا أو غبيًا كما يتضح في كثير من برامج الأطفال التليفزيونية. ولكن «**شادي**» في هذا الفيلم يقدم لنا نموذجا فريدا في التعامل الصحي والصحيح مع الأطفال سواء على مستوى الأداء الممثل أو مستوى المخاطبة (الجمهور).

كان «**صلاح**» في الفيلم نموذجا للطفل المصري الذكي المتوهج والمتشوق للمعرفة ولكن دون أن نفقد روح الطفولة وفي حدود عمره تماما (٩ سنوات)، وهو ما يكشف عنه نوع الأسئلة التي يوجهها ومستواها ونوع الحوار بينه وبين عمه. كما تعبر عنه المواقف التي تضمنها الفيلم.

وعندما يهديه عمه أول صورة فوتوغرافية لرأس الأسد التي تمثل جزءا من الكرسي، يضع الصورة - بروح الطفولة - على وجهه ويسأل عمه «أنا أبقى إيه ويرد عليه عمه.. أسد» وبهذه الحيلة الطفولية نرى الصورة المهداة.

ومن الأسئلة الطفولية التي تعبر عن خلطه بين التمثال والواقع عندما يرى التماثيل الضخمة يسأل عمه «كل الفراعنة كانوا كبار كده؟» وهو تصور أسطوري شعبي أيضا ويقودنا هذا السؤال الذي وصفه «شادي» على لسان طفله إلى تصحيح هذا التصور بإجابة «**محمود**» عليه بقوله: «لاكانوا زينا كده». وللتقريب والربط بين الحاضر والماضي يضيف محمود في إجابته «أنت مش شفت إعلانات السينما الممثلين كبار كده..»

ولأنه طفل فإن أهم ما يلفت نظره في مشهد النجارة عند الفراعنة أو تمثال نجار الملك الذي يفخر برؤيته ويكون أول ما يذكره بفرح عندما يقبل عليه عمه أنا شفت نجار الملك.

كما يكشف عن طفولته الذكية محاولة تجسيم كرسي توت عنخ آمون بخياله مستعينا بصور الأجزاء المختلفة لكرسي توت عنخ آمون.

ويأتي تصفيقه بحياء - للكرسي في وضعه الأخير تعبيرا تلقائيا عن فرحة الطفل، وعندما يرى عمه يجهز معداته لالتقاط صورة الكرسي داخل الفترينة لايستطيع الطفل «**صلاح**» أن يقاوم رغبته في النظر إلى الكرسي من خلال الكاميرا مما يسبب لعمه بعض الإزعاج. ولا يهدأ حتى يعطيه عمه كاميرا صغيرة يشبع بها رغبته الطفولية.

وماكان لهذه المواقف وغيرها على طول امتداد أحداث الفيلم أن تعبر عن روح الطفولة بحق لولا أداء الطفل الموهوب «**هيثم عبدالحميد**» الذي قام بدور «**صلاح**» فبدت جميع حركاته وسكناته بتلقائيتها معبرة بصدق عن هذه الروح الطفولية المحببة، ولاشك أن الفضل يرجع أيضا «**لشادي عبدالسلام**» الذي اختاره والذي أدار حركته ووضع له عباراته.

## بساطة اللغة السينمائية

البساطة والوضوح أهم ما تتسم به لغة الفيلم السينمائية. تفرضها عليه طبيعة موضوعه، وهدفه التعليمي التربوي، والجمهور المستهدف.

لم يلجأ «شادي» في هذا الفيلم إلى لغة سينمائية معقدة. كما لانلمح في لغته أي ترفع ثقافي مما قد نلمحه في أفلامه الثلاثة الأولى «**المومياء**» و«**الفلاح الفصيح**» و«**آفاق**»، ولانجد به حتى تلك الكادرات التي تعلن عن مهارتها أو جمالياتها الفائقة دون أن يعني ذلك افتقاره إلى مراعاة جماليات الصورة.

لقد جنح «**شادي**» إلى أسلوب سينمائي غاية في البساطة رغم عمق التعبير عن موضوعه، وقد اعتمد شادي على اللقطة القريبة والقريبة جدا في تقديم التفاصيل الصغيرة كما فعل في تركيب الصور الفوتوغرافية التي تمثل

أجزاء الصورة الموجودة على ظهر الكرسى أو مع شـرح نماذج أدوات التجارة.. ولجأ إلى حركة الكاميرا من أسفل إلى أعلى أو العكس لاستعراض التماثيل الكبيرة لإبراز تفاصيلها مع تأكيد ضخامتها معا. واقتصد فى استخدام حركة المتابعة بالكاميرا على العربة مما ضاعف من جمال لقطة المتابعة فى المشهد الأخير. ولم يتردد فى استخدام الزوم فى الاقتراب أو الإبتعاد عن الموضوع رغم مالها من محاذير استطاع أن يتجنبها بنعومة الحركة.

وكان بارعا بوجه عام فى استخدام إطار الصورة «عامة أو متوسطة أو قريبة» ليحدد داخله الموضوع المقصود.

وكانت خبرة «شادى» وحساسيته الفائقة وراء احتفاظ الموضوع الأساسى فى الصورة بالتأكيد المناسب فى حالة كثرة العناصر وذلك بالتحكم فى تنسيق مفرداتها وتوزيع درجات الإضاءة عليها واختيار الزاوية المناسبة.. ويبدو ذلك بعفوية غير ملحوظة مما يعبر عن تمكن «شادى» من التحكم فى أدواته. ويحقق بمهارة عالية البساطة اللغوية المطلوبة.

## المصرية

هى جماع كل ما ذكر من أبعاد لهذا الفيلم. والرباط المتين الذى يجمع بينه وبين بقية أفلام «شادى». ويشع بها كل كادر من كادراته.

ولسنا بحاجة لإيضاح ما هو واضح بذاته عن علاقة المصرية بالموضوع (الآثار المصرية) أو غايته (الانتماء) أو شخصياته التى تعبر عنه. ولكن لعل ما يستحق التنويه بحق ويميز هذا الفيلم وأفلام «شادى» عن غيرها هو تمثل «شادى» لأسلوب الفن المصرى القديم فى أفلامه، الأمر الذى يحقق التكامل فى عمله بين الشكل والمضمون على نحو غير مسبق بالنسبة لفكرة المصرية.

لقد جاء الفن المصرى القديم تعبيرا عن الإيمان العميق بالبعث. لذلك حرص على الصدق فى رسوماته وتماثيله حتى يعين الروح أن تستدل على صاحبها فتحل فيه يوم البعث. ولم يكن الصدق هو الارتباط الحرفى بالواقع وإنما التعبير عن جوهر الواقع فى أحسن صورة. وتمثل هذه السمة إحدى سمات الفن المصرى القديم إلى جانب سمات أخرى مما تفرضه هذه النزعة الروحانية وتضفى عليه طابعه الخاص المميز.

فإذا كان الفنان المصرى القديم لا يحرص على الارتباط الحرفى بواقعية الشكل حيث يجمع فى رسمه بين الوجه فى وضع جانبى (بروفيل) والعين داخله فى وضع المواجهة وكذلك الصدر فى وضع المواجهة،.. وذلك من أجل الحصول على الوضع الأفضل لكل جزء من أجزاء الموضوع، فإن «شادى» كما شاهدنا فى الفيلم لا يتردد - للسبب نفسه - فى وضع صوته على صورة شخص آخر.

والواقع أن اللغة السنمائية تتيح هذا التكنيك بطبيعتها، بل تفرضه عامة على الصورة والصوت عن طريق المونتاج فضلا عن الدوبلاج والمكساج، مما يفقد هذه السمة خصوصيتها التى تميز أسلوب «شادى»وتربطه بالفن المصرى القديم حيث تشاركه فيها بقية الأفلام وفقا لمتطلبات اللغة السينمائية. ولكن لعل أهم ما يميز هذه الخصوصية لأعمال «شادى» وأعمال الفن المصرى القديم، ويمنحها طابعها الخاص، هو ما يمكن وصفه بالروحانية التى تتجلى فى: الرقة فى مقابل العنف، والسكونية فى مقابل الحركية، والعقلانية فى مقابل العاطفية.

ورغم اختلاف الهدف أو الغاية العملية من أعمال «شادى عبدالسلام» السينمائية عن أعمال الفنان المصرى القديم إلا أن «شادى» بتمثله لخصائص الفن المصرى القديم جعل من أعماله الامتداد السينمائى لأعمال الفراعنة الفنية، إذ حافظت أعماله على السمات نفسها التى اتصف بها الفن الفرعونى القديم.

وتتمثل الرقة فى الفن المصرى القديم فى خطوط رسوماته الانسيابية اللينة فلا نجد من ناحية الشكل خطوطا حادة فى الرسم أو وضعا غريبا أو حركة عنيفة لتمثال. ويتجنب الفنان المصرى القديم مشاهد العنف. وإذا تناولها فى موضوع الحروب مثلا يكتفى بالتعبير التمثيلى عنها. انظر لوحة نارمر مينا مثلا وهو يمسك بيد العدو الراكع أمامه ويرفع بيده الأخرى هراوته. إنها أشبه بالرسم الإيضاحى للحدث. وهى فى الواقع بديل الكتابة المجردة للتعبير عن الحدث وليس تجسيدا له. وكذلك الحال فى لوحات الحروب الأخرى. أما صور الصيد أو النحت البارز لها على الحوائط فقد جاءت فى شكل جمالى مريح للعين أقرب إلى رقص الباليه وبه قدر واضح من الزخرفية. وفى كل الأحوال يبتعد المصرى القديم عن تجسيد الصراع أو العنف.

وكذلك يفعل «شادى» فى أفلامه. عندما تعرض لحادث قتل فى «المومياء» اكتفى بأن ترتفع اليد بالسلاح الحاد لتطعن الضحية. ولم نشاهد عملية الطعن نفسها أو نشاهد دما أورد الفعل على الضحية، ولاشك أن «شادى» فى آخر أعماله التى تمثلها ثلاثية الحضارة المصرية قد اهتدى إلى الموضوع والهدف الذى يتفق وفلسفته من هذه الناحية. وهو فى هذه الثلاثية ومنها الفيلم موضوع الدراسة لا يبتعد عن مواضيع العنف فقط بل يجعل من الرقة موضوعه وهدفه وأسلوبه.

وهو ما نلمسه من ناحية الموضوع في علاقة الناس ببعضهم وخاصة العم محمود بابن أخيه كما نلاحظه في علاقة الإنسان بالآثار. أما من الناحية الشكلية فتتضح هذه السمة في حركة الكاميرا الناعمة ونقلات المونتاج المريحة. ولاشك أنها السمة المطلوبة بالنسبة للجمهور المستهدف للفيلم وهو جمهور الأطفال.

أما عن السمة الثانية التي وصفناها «بالسكونية» فهي مايشير إليه «ثروت عكاشة» في كتابه الموسوعي عن الفن المصري القديم جـ٢ (ص٣١٤) حين يقول: «الفنان المصري لايعني بالتعبير عن الحركة إلا في القليل «كما يقول في موضع آخر من الكتاب نفسه (ص٣١٦) «لانكاد نلمح أثرا للحركة في التمثال المصري غير تقديم القدم اليسرى قليلا تعبيرا عن بدء السير أو النشاط، وتقديم اليد اليسرى القابضة على العصا المرتكزة على الأرض للاستعانة بها على السير أو للتعبير عن الهيبة والرياسة. والفنان المصري إنما يفعل ذلك حرصا على عدم التشتيت ومراعاة للتركيز الواجب على المعنى الأساسي للصورة أو التمثال.

كذلك يفعل «شادي» في أفلامه، ومنها «كرسي توت عنخ آمون» حيث نلمس بوضوح الاقتصاد في الحركة وبطء الإيقاع. نلمسه في حركة الممثل أحيانا (أثناء الترميم، ومسيرة موكب الكرسي، ووضعه في الفترينة) وهي وإن كانت تبدو غير واقعية أحيانا إلا أنها تتفق والموضوع الذي يمنحها هذا المنطق، وهو ما تكشف عنه أيضا حركة الكاميرا والانتقال من لقطة إلى أخرى، كما نلحظه أيضا في بطء بعض إجابات «محمود» على أسئلة «صلاح» فتبدو الإجابة كما لو كان يستحضرها من أعماق التاريخ.

والإيقاع البطيء المتمهل عامة هو سمة أساسية بارزة في أسلوب «شادي» للحصول على فرصة أوسع للتأمل والاستيعاب للموضوع. وهو بهذا الإيقاع يقترب كثيرا مما يتسم به الفن المصري القديم من سكونية لتحقيق الهدف نفسه.

ومما يؤكد طابع الروحانية في أعمال الفنان المصري القديم تجنبه للتجسيد الحسي للعاطفة والتعبير عنها بأسلوب عقلاني (بارد). فالزوج والزوجة اللذان يجلسان إلى جانب بعضهما، يبدو كل منهما في نظرته المتجهة إلى الأمام كما لو كان لا يعنيه أمر الآخر. ويكتفي الفنان القديم بإظهار العاطفة التي يكنها أحدهما للآخر بأن يجعله يطوقه بذراعيه أو يشدا أيديهما معا (انظر ص٣١٦ الفن المصري لثروت عكاشة)

كذلك فعل «شادي» بداية من أول أفلامه «المومياء»، حتى إنه في أقصى درجات تعبيره عن العاطفة الجنسية بين ونيس والفتاة، يكتفي بالتعبير عنها من خلال تكوين الكادر (الرمزي المشحون بالإيحاء) دون الاقتراب من التجسيد الحسي للعلاقة. كما كان الكادر ثابتا وحركة الممثلين كذلك رغم الصراع المحتدم بين زوجة رئيس القبيلة المتوفى وهي جالسة بثبات على الأريكة في الوسط والعمان يقفان على جانب والابن الأكبر على الجانب الآخر طوال المشهد في كادر ثابت شديد الرسوخ. والحوار الحاد يدور بين الأطراف دون الاقتراب من الوجوه تجنبا لتجسيد حرارة الانفعال وطلبا للتركيز على الحوار. والفيلم كله نموذج خاص لهذه المعالجة العقلانية الباردة. ولعل هذا كان السبب الأساسي في عدم تجاوب جمهورنا الذي تربى على الميلودراما وتجسيد العواطف.

وينسحب الاتجاه نفسه في المعالجة على فيلم «الكرسي».. «وإن كان الموضوع هنا والهدف منه أكثر ملاءمة وتطلبا لهذا النوع من المعالجة. فالعاطفة الأبوية «لمحمود» نحو ابن أخيه تترجم إلى عملية تربوية تعبر عنها الأحداث الموضوعية. كما يتم التعبير عن العاطفة التي تربط الأشخاص بالآثار بالأسلوب نفسه من العقلانية وذلك بالابتعاد عن الأسطورية (بل نفيها) وتجنب المبالغة العاطفية، والاكتفاء بتقديم المعلومات الموضوعية، وهو ما يحمي الفيلم من السقوط في رذيلة الشوفينية العنصرية، ويربط بينه وبين الأسلوب الفرعوني ويؤكد صفته.. المصرية.

وهكذا يتحقق «لشادي» ما كان يصبو إليه بقوله «أريد أن أعبر عن نفسي، وأريد أن أعبر عن مصر».. ويتحقق له ما يمكن أن نطلق عليه «المصرية» في السينما. ■

دراسات



# المومياء بين التشكيل والتجسيد


## محمد إبراهيم عادل

أستاذ التصوير السينمائى بالمعهد العالى للسينما.


فلا شك أن الفيلم السينمائى المتكامل البناء، قضية يجدها الباحث والناقد السينمائى ذات مساس حيوى بالفكر والوجدان، اللذين تفرزهما العين والإحساس كانعكاس لمساحة الشاشة. ويشعر المتلقى أن كل بقعة ضوئية على هذا المسطح الفضى، هى عالم قائم بذاته، وفى الوقت نفسه يرتبط ارتباطا جذريا بكل حركة خط، أو بناء كتلة داخل الإطار السينمائى الواحد، ناهيك عن ارتباطه بغيره من كادرات الفيلم، آخذين فى الاعتبار العلاقة العامة لمكونات الشكل الفنى، والرموز المستنبتة أو المختزلة كما يراها مخرج العمل الفلمى.

وقد تكون تلك الرؤية الغيبية غير المفسرة بعد فى ذهن المخرج، هى سفر مسحور بفعل الخيال وهو الذى يرفدها بما يختزنه فى لاوعيه من آلاف الحقائق الميتافيزيقية والجمالية، رغم ما تبدو عليه للوهلة الأولى، وكأنها عالم متوحد، ولكنها فى الحقيقة حركة إدراكية غير متكاملة قد لا تعطى المصور فكرة واضحة للقيم الدرامية والتشكيلية للعمل الفنى كما يراه المخرج ويتصوره، وليس ذلك التصور الذى يمكن أن يستنتجه من النص السينمائى فقط.

والمشكلة الحقيقية هى أن المخرج حينما يكون فنانا تشكيليا، فإنه يأمل الحصول على تلك التكوينات القادرة على استعادة اللحظات التى عمل فيها بدأب وبحث وتقصى وهو يبنى عالمه الفلمى، ذلك العالم الذى يشيده من لبنات خياله، ذلك الخيال الذى يشع فى وديان الشاشة نورا أكبر، مما قد يتحقق له فى صورته السينمائية.

وفى فيلمى «المومياء» و«الفلاح الفصيح» لشادى عبد السلام فإن تراكم الحقائق التشكيلية قد شكلت ضغطا على الخيال المستمد من الماضى، كما مثلت هدفا لا يمكن توصيل الدراما الفلميه دونه، بل إنه فى مثل هذه الحالة الأخيره قد يتحول هذا الضغط إلى جفاف فى أنفاس الفيلم السينمائى ذاته إذا لم يتعجل المرء فضح جوانبه الضامرة على الشاشه. وعندما دعيت لكتابة هذا المقال، لم يغب عن ذهنى، ولو للحظة واحدة، أن النقد السينمائى الذى يمثل هدف هذا المقال، ليس هو ذلك الذى تصدمنا به الصحافة اليومية، لكنه قيمة ثقافية تنمى الوعى بالآثار الفلمية وتقديرها وفهمها.



وفى حضور النقد الفنى السينمائى (وفقا لعناصر علم الجمال المعاصر) اكتشاف للمظاهر فى كل رؤية عميقة ومضمون وشكل وأسلوب وطراز، بل إنه معرفة للقيم الإبداعية فى التجربة الفلمية وفى معطياتها التى تتبلور عنها المواقف المستحدثة وتؤثر على مفردات الثقافة عـمـومـا. فليس أثمن فى نظرنا من اكتساب تجربة وخبرة الحياة والفن لرواد مثل هذا العمل لتنمو من خلال كل هذه العناصر، طريقة رؤيتنا وعواطفنا وخيالنا وأفكارنا بل وإرادتنا لإدراك قيمة العمل السينمائى. فالجمع بين البصيرة والتبصر والخيال فى عملية التذوق السينمائى، والذى يجب أن يتم فى وحدة واحدة للموضوع والعناصر النفسية التى تخلقها الوحدات التشكيلية.

ومن هنا تبدأ أهمية النقد السينمائى حينما تتركز الملاحظة على العناصر البصرية فى الفيلم، فإن كانت الألوان غنية دون تبرج والبناء التشكيلى أو المعمارى للكادر السينمائى رصينا دون تكلف، والرؤية عميقة ومتبلورة دون إجهاد، كان الشكل البضرى ممتلئا، والمضمون متسقاً معه ـ وبذلك يبلغ الأثر الفلمى ثراءه وتفصح لغته الداخلية عن مكنونها الجمالى، ويبدأ التحاور مع المشاهد، أما غير ذلك، من أساليب النقد، فإننا ندعى أنها لا تعمل على تقدم هذا الفن المرئى على الإطلاق، إن لم تكن قوى مضادة لهذا التقدم، ومن هنا كانت المحاولة بالمغامرة فى البدء، ومنذ الخطوة الأولى بالكتابة من خلال مجال نطلق عليه مجازاً النقد السينمائى للصورة، ذلك أن مفرداته وأسسه ومنطلقاته تظل فى أساسها وتأثيرها مرتبطة بمفردات الدراما الفيلمية من جانب، وبقيم وأهميه جماليات الفن التشكيلى من جانب آخر. ومع ذلك فإنه من المؤكد أننا بحاجة إلى مقومات أساسية أخرى كى تتبلور رؤيتنا النقدية للصورة السينمائية، وتتناسب بشكل أكبر مع طبيعة الوسط ذاته.

إن إشكالية كتابة مثل هذا المقال تكمن فى كيفية تغطية العديد من الجوانب الفنية والثقافية والفلسفية والسياسية، بل والتربوية بعناصر التكوين فى التصوير الضوئى والفنون التشكيلية والأسس السينمائية وفى مقال واحد دون الوقوع فى هاوية الضحالة والضياع والتشتت.

إن مقدرة الخيال فى اكتشاف عناصر الجمال فى العمل الفيلمى ومعرفة كيفية إزاحة التراب عن الأبواب التى تؤدى إلى إلهه الجمال فى الموهبة العظيمة «لشادى عبدالسلام»، هو مايدفعنا الآن دفعاً لدراسة نماذج لأعماله القليلة.

ورغم تلك الأعمال القليلة، فإنه يمثل بالنسبة للسينما المصرية نوعاً من الانتقال المفاجئ إلى عالم الفن السينمائى الحقيقى، لعمق مايكتب وتجديد مايطرح من مواقف جمالية، وهو ماجعلها تساهم بدورها فى المحافظة على طابعها التاريخى التسجيلى وموقعها الجمالى والتقدمى.

ولاشك أن هذه الأفلام القليلة، تمثل آفاقًا سيثبتها نقاد المستقبل برؤى وتصورات إبداعية تتميز عن طريقها القيم الأخلاقية المبدئية لوضعية الفنان الحقيقى، والذى ستترك محاولاته السينمائية بصماتها على طريق وأساليب الإخراج السينمائى والتعامل مع المصور على المستوى القومى.

إن الفن السينمائى المصرى الذى خضع طوال عشرات السنين، منذ مطلع هذا القرن، للمدرسة السينمائية الأمريكية، لم يعرف استقلالاً فنياً بالمعنى الريادى ـ الإبداعى، إلا بعد ثورة يوليو، بما أحدثته الثورة من تغيرات جذرية فى البنية النفسية والاجتماعية للفرد، ومن إذكاء الروح الوطنية والقومية، ومن فتح آفاق جديدة للفن والثقافة بافتتاح العديد من المعارض والمتاحف، وفتح باب المعاهد والمدارس أمام أبناء الشعب كافة، ثم إنتاج الدولة المتميز فى مجال السينما والمسرح، وإنشاء التليفزيون.

وتم حصد ثمار كل ذلك، حينما أنتجت مؤسسة السينما المصرية فيلم «المومياء» حينئذ أخذ فن السينما المصرى يستقل بطريقته الخاصة ويفرض ذوقًا جديداً مصرياً فى القلب والقالب.

كما أرجو من القارئ أن يستميحنى العذر فى الإسهاب فى شرح بعض العناصر البصرية التشكيلية، ذلك أنه يصعب على كاتب مثلى، ذى خلفية سينمائية متخصص بالتصوير السينمائى، أن يقاوم سحر تركيب تلك العناصر فى الصورة دراميًا ومايربط بينها من مفاهيم تشكيلية ودرامية، ومايختفى وراء ظهرها من اختلافات فى منظور **شادى عبد السلام** ومصوريه. وهم فى حالتنا يمثلون قمة الفكر ومزيجه يصبونه على السيليولويد متضمناً أفكارهم وقدراتهم الفكرية والتكنولوجية **وشادى عبد السلام** فى فيلمه الروائى الوحيد كان شديد الاهتمام بحركة خطوطه على سطح الكادر، وهو يكتفى بإيجاد الحركة المجدولة بالهياكل الخارجية والداخلية لعناصر الكادر فى إيقاع خاص ومناسب لرؤيته الذاتية، وهو يضفى اللون وتشابك البقع اللونية غير المشبعة وكتلها على سطح كادراته، مما يكسبها طابعا ديناميكيا مسيطراً عليه تماما، وبالذات ألوان السطوح المغمورة بلون موضعى، المقترن بالتدريج بلون الذهب ـ الأصفر، والذى تومض فيه بقع من الألوان البنية الداكنة تحت غلالة من اللون الأزرق المغلفة للصورة بوجه عام، ويخلق تياراً نابضا على سطح الكادر، ومجسدا لحجم عناصره، ليعطى البناء المعمارى، ليس فقط للعناصر الساكنة فى التكوين، بل أيضا لعناصره الحية من الممثلين، الأمر الذى وحد الطابع التكوينى للكادر، فى صيغ معمارية تفاوتت بين الرشاقة والصلابة، حكمها الفعل الدرامى، وأضفى الطابع المصرى الخالص على مسطح الشاشة. بل لا أكون مبالغا، إن قلت إن هذا الطابع المعمارى فى بناء التكوين العام للكادر، قد حدد طول الفترة الزمنية اللازمة للمشاهدة، وساعده فى خلق ذلك الإيقاع الخاص شدة إشعاع الفراغ، أى البيئة الخاصة بالكادر، أما الفراغ المنظور وعمق مجال الرؤية، فإنه يعجل بدوره الإحساس الإيقاعى، ويحول الزمن الموضوعى الفيلمى، إلى حاضر يمثل اللحظة الراهنة للمشاهدة، ونتيجة لذلك فقد تم التجاوب المرهف الفورى مع أحداث المشاهدة رغم ذلك الإيقاع البطيء الناجم عن كل هذا.

لا يفوتنا أن نذكر أن تكوينات «**شادى**»، قد كشفت العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان، أى بين الإنسان والبيئة المحيطة به واتسمت بدلالتها المحددة طبقا لأسلوبه الإخراجى وساهمت فى النمو الدرامى، كما فى مشاهد جنازة الاب، سيدة الدار، اكتشاف سر الخبيئة ونيس والغريب، مقتل الأخ الأكبر، اعتراف «**ونيس**» للأفنديات، أيوب التاجر.

ولاشك عندى فى أن فيلم **المومياء** من الأعمال السينمائية التى تتضمن جميع الوسائل التعبيرية البصرية، فالمهم بالنسبة للفنان هو ليس وجود العناصر وتصويرها داخل الكادر، ولكن تعبيرية هذه العناصر والعلاقة المتبادلة بين الإنسان والفراغ المحيط، وبقية عناصر التشكيل الكادرى. بل لقد سعى «**شادى**» إلى توحيد كل الأبعاد الممكنة والمميزة لعالم «**المومياء**»، مع الحفاظ على خصائص كل منها فى وحدة واحدة متكاملة والجمع فى داخل الإطار تركيبة واحدة بين البورتريه والمنظر الطبيعى والطبيعة الصامتة وصور الحياة والبيئة. وبذلك فلقد كانت بنية تركيب العناصر التشكيلية مرآة حقيقية للتركيبات الرومانسية، فضلا عن فكرة الهارمونية الشمولية فى الفكر الجمالى **لشادى عبد السلام**، وحيث وحده بناء الكادرات المختلفة تستمد قوتها وطزاجتها وعذريتها من تفاعل وظائف الأجزاء المكونة لها.

ومع أن **شادى عبد السلام** قد استلهم موضوعه من خيوط التاريخ، إلا أنه فى اعتقادنا كان هذا بحثا عن العنصر الدرامى المصرى الحقيقى، بعيدا عن موضوعات السينما المقتبسة أو المزيفة، وشكل معه قطيعة بالهروب إلى أحضان التاريخ ولقد بحث عن ذلك العنصر الدرامى ليس فى الواقع التاريخى وحسب، بل وفى الواقع الآتى أيضا، فكان فيلم **«عندما تحصى السنون»** أو **«المومياء»** يجمع فيه بين رصانة التاريخ وفكر الحاضر بين التقاليد الثابتة لقبيلة **«الحريات»**، وفكر **«ونيس»** فى بعد إنسانى حقيقى، وترك لخياله تركيب كل ذلك سواء دراميا أو تشكيليا. لذلك فقد كان **شادى عبد السلام** أول مخرج حديث متمكنا من استخدام الوسائل المميزة لنسق من التركيبات التكوينية لأجل ربط هذا النسق الكادرى مونتاجيا، وهو أمر من شأنه أن يخفى الوسيط الممثل فى الصورة السينمائية وحرفية التكوين.

إن طريقة تكوين الكادر لديه ووضع الشخصيات داخل ذلك البناء المعمارى القوى ذهب بخطوطه الحادة إلى السماء، وجعل للكتلة إيقاعا جبليًا موزعا طبقا لهارمونية الصدى الصوتى بالجبل، وتضخم مفردات وعناصر المكان وجعل التوزيعات الضوئية تسلط على مساحات معينة بينما أغرق أجزاء أخرى فى عتمة تخترقها انعكاسات الضوء وظلاله على الزوايا التى من المفترض أن تكمل تشكيل الفكرة دراميا بوصفها من العناصر الأساسية لها (مشهد اقتراب ونيس من الاعتراف للأفنديات، ومشهد خروج التوابيت من باطن الجبل)، كما أن مساحاته المظلمة قد خلقت مساحات من السحر الجذاب المختبئ فى حناياه ما يمكن أن يكون مادة التكوين ذاته.

أما البشر فقد تم تحجيم النسب الهندسية والمساحات التى يحتلونها من مساحة الإطار الأصلية بشكل يؤكد هزلية الصراع والفكر **«الحرياتى»** بجانب تلك الشوامخ الجبال ـ العمارة ـ التقاليد مع التركيز على سمات الاعتداد بالنفس فى شخصية **«ونيس»**، وساعدته سيطرتة تماما على تفاصيل الأزياء والعمارة ونمط الحياة نفسها.

وإن كانت تكويناته مثقلة بعناصر التاريخ، فهى أيضا مثقلة بروح الرفض والتمرد على الواقع والدعوة للتغير.

ولما كانت كثير من هذه العناصر أدبية ونفسية وروحية، فقد عمد **شادى** فى معظم أعماله إلى رسم تكويناته بنفسه لكل كادرات الفيلم أو معظمها، والصعوبة فى هذه الاسكتشات بالنسبة للمصور أنها تبرز المهارة اللونية **لشادى** والإحساس المرهف بالطبيعة والعمارة وعلاقتها بلعبة الضوء وتأثيرات الضوء والظل على سطح الكادر، فالألوان الدافئة الحمراء والصفراء الرقيقة وتلك الزرقاء الضارية إلى السواد أو الشفافة المغلفة للكادر تحولت تحت ضوء الشمس إلى توليفة حية من الجاذبية اللونية المعبرة عن الدراما الفلمية والتى يراها **شادى** نفسه بشكل خاص من خلال تلك الاسكتشات وخياله الخاص.

إن محاولة إيجاد تلك المسحة الزرقاء الرقيقة التى تزين معظم مشاهد الفيلم، قد أوجد لها المصور حلها الفنى بأن تم التصوير فى ضوء السماء بعيدا عن ضوء الشمس المباشر، فضلا عن تلك المشاهد التى يحددها ضوء الشمس المباشر والساطع فى جنوب الوادى.

والمدقق فى هذه التكوينات لابد وأن يلمح محاولة السعى الى إخضاع المكان للزمان. ذلك حيث يشكل اللون وتوزيع الكتل موضوع زمن الحدث الذى يسرده العمل فى المشهد، أما العناصر الأساسية التى ترسخ حركة الزمن، فقد تكون خطوط التركيب واتجاهاته وشدة ميلها، وإيقاعها وقدرتها على خفض أو زيادة سرعة حركة عين المشاهد على مسطح الكادر، كما ساعده ذلك الإيقاع الهادئ الذى تميز به الفيلم، مما يجعل المشاهد يتجه بنظره مباشرة إلى محور الحركة البطيئة مهما تسارعت بعض المشاهد المقتطعة من السياق العام للحدث. وهذا تماما ما منح كادرات **شادى** حيوية جذابة بالأخص عندما تكون الألوان المتسيدة هى تلك الباردة الثقيلة الممثلة لملابس الممثلين، خاصة إذا سلط عليها النظر وعملت على إبراز الكتل الإنسانية.

وهكذا وظف **شادى عبد السلام** الضوء واللون لإعطاء إيقاع التفاعل الزمنى بين العناصر التشكيلية وبين الحدث الفلمى ومعايشة لحظه الفعل ولحظة إعاده تركيبه، مما جعل عمق عمليه المشاهدة ضرورة ملحة لاستبيان المكان من خلال زمانه.

فإن كان هروب **شادى** من الواقع «الزمان» نحو الموضوعات التاريخية، وإذا كان هروبه من الواقع «المكان» إلى الجبال المعزولة لقبيلة **«الحريات»** قد كشف عما أثقل كاهله وكاهل أبطاله من تعقيدات وأزمات متتالية وتناقضات مع طموحاتهم الدرامية. فإن **عبد العزيز فهمى** لفهمه العميق لأفكار **شادى** ومعايشته لخياله وأحلامه، قد استطاع أن يجسد كل هذا فى بساطة ويسر، وبسلاسة مع عمق الفلسفة الثقافية لعناصر التكوين وطريق تحقيقها من الكادرات المرسومة والمناقشات الجادة الهادفة.

وطريقة **عبد العزيز فهمى** فى تعامله مع تلك اللحظات المؤرخة والمعاشة بمعاناة وصدق، قد حقق له امتلاء مكانيا زمانيا ثريا فيما تم لهما من لقطات شكلا ومضمونا وقذف بالمصور إلى تلك اللحظات التى عاشها **شادى** كالبرق، ولم تدثرها أغطية النسيان لكونها

مؤرخة ولم تلفها هواجس التردد لأنها معاشة بمعاناة ولم تخلق هكذا لأنها محكومة ببناء وقوانين وما بين هذه العلاقات درب من الأحداث الدرامية وفيها أشياء وشواهد وعلاقات وملامح ورؤى اجتمعت وتناثرت، ثم اجتمعت، وأخرى امتلكت على شادى نفسه فسجلها فى تكويناته المخطوطة بعناية وأناقة، وإن كانت على هيئة تخطيطات أولية.

لقد كان اكتشاف **عبد العزيز فهمى** للصياغات التكنيكية النسبية لتحقيق القيم الإبداعية والدرامية **لشادى عبد السلام** من الصورة، قد أتت ضمن التجربة الفلميه ذاتها، وليس وفق قوانين التصوير السينمائى سواء تلك الضوئية أو الفزيائية او حتى الكيماوية، غير أن إطارها الدرامى والرؤية الخاصه **لشادى**، هو الذى حكم تلك الأبعاد جميعها. ومع ذلك فإن تصورات **شادى عبد السلام** لتكويناته فى رأينا كانت حالة من حالات الامتداد اللا متناهى الوجود، وعدم الاطمئنان إلى ما هو كائن فيه، وما هو متكون منه، وما هو مائل إليه، وهو أمر لم يكن فى المستطاع تحقيقه دون الرؤيه الإبداعية للمصور من خلال عين ورؤية وفكر عبد العزيز فهمى ذاته. وقد كان قادراً على الاكتشاف فى ذاته الخاصة أسراراً وتقنيات وابتكارات عمله وغوامض الجمال فى مدركات وعناصر جمال التكوين لدى **شادى عبد السلام**. كما كان على **عبد العزيز فهمى** إيجاد الحلول الفنية لكل مشهد بل لكل لقطة وتجسيد ذلك الحل تكنيكيا ومواجهة المتطلبات الجديدة والإلهامات اللحظية الآتية أثناء عمل **شادى**، فكما سبق أن ذكرنا، فإن معنى الكادر لدى **شادى عبد السلام** كان كامنا فى أفكاره ومبادئه ولم تحمل اسكتشاته إلا التوزيع المساحى واللونى والوجود المكانى والزمانى. وهكذا كان على المصور أن يعدل من سلوكه التقنى ويصطنع له افكاراً جديدة وأدوات حتى يتكيف مع أفكار **شادى** ولا يحرمه من لحظات الإلهام الآنى. ففى مشهد «الجنازة» لم يكن من الممكن تجسيد المعنى المطلوب، إلا من خلال تلك الغلالة الزرقاء، الناتجة عن التصوير فى ضوء السماء دون ضوء الشمس المباشرة وإلا ضاعت هيبة الجنازة واضمحلت ألوان أزهار «الجهنمية» البنفسجية الداكنة وانتهى وقار الأعمام المدثرين فى الأزرق ـ الأسود.

وهكذا فإن تكنولوجيا التصوير السينمائى فى يد **عبد العزيز فهمى**، بعد أن انصهرت بداخلها روافدها التكنولوجية الفرعية والدراما الفلمية وأفكار **شادى** وتحقيقات **عبد العزيز** قد استطاعت تحقيق ذلك الحلم الذى رواد المخرج عن «**المومياء**».

فالعمل مع فنان مثل **شادى عبدالسلام** لا يحتاج من المصور فهما فقط للطبيعة التشكيلية والدرامية للتكوين الكادرى، ولكن يتطلب أيضا منه وبالدرجة الأساس أن يكون قادراً على تجسيد تلك الأفكار الفلسفية والدرامية والتى مازال بعضها فى رأس **شادى** نفسه، ودون اختلاف معها مطلقا **فشادى عبدالسلام** فنان يعتبر التاريخ أساس التجديد والهوية الحقيقية للسينما المصريه ولا يمكن إغفال هذا المعتقد، حيث يشده للوقوف أمامه، وتأمله، ويثيره لينبش فى أغوار عناصره ويفهمها ويحللها ليضيف إليه البعد الآنى والجمالى والفلسفى، وبذلك يتمكن حينئذ من التعبير الصادق المرتبط بالفكر الناتج عن حضارة المجتمع المصرى المنصهر داخله، وهكذا يرى تحقيق التوازن التشكيلى والوجدانى فى قالب سينمائى رفيع المستوى.

فالتكوين الكادرى لديه خطوط ذات نسيج متناغم الألوان معمارى رصين ومع ذلك بسيط بساطة الفن والتكوينات الكادرية لديه تنفذ الى الوجدان مباشرة لتنساب أشكالها المعمارية من خلال النسيج الخطى والكتلى واللونى المتباين بسلاسة وعمق.

إن الفاحص يجد تكوينات **شادى** هى تجريدات هندسية وإن احتوت الانسان تحمل شحنة انفعالية وتعبيرية عاليه، تؤكدها توزيعات الضوء واللون، والحركة كلها تدور فى فلك تلك الأشكال الهندسية المختلفة المساحة والتى سرعان ما تختفى لتحل محلها تجريدات هندسية أخرى جديده وبسيطة متحدية الواقع التقليدى.

فعلى نسيج فيلم «**المومياء**» واصل **شادى** تلك الإبداعات التكوينية السينمائية بالبحث وسيطرت عليه الحركة المتزنة فى الشكل واللون والتى تكونت كما يدعى الكاتب محور بحث **شادى** داخل المساحات الهندسية، التى تظهر وتتلاشى لتحرر عناصر التكوين الكادرى من غلبة التوزيع المعمارى للكتل وتومض لتؤكد ما يرمى اليه من فكر عولج بمقومات فنية راسخة فى البناء والتصميم ولكنها بسيطة متحضره. فلا شك أن تكوينات فيلم «**المومياء**» تثرى عين المشاهد، وتعلى قيمة الإنسانية الراقية وتثير الوجدان وتسيطر على المشاعر لقدرة شادى على معايشه نبض حياة أبطاله داخل وحداتهم الزمانية والمكانية من خلال اتصال مباشر بالحياة الآنية، باحثا ومنقبا ومحققا بلاغه سينمائية شعرية من داخل الحياة والتاريخ معا. وبذلك فقد أضاءت لنفسها وغيرها وسط جو من لغة سينمائية فوضوية داوية، شموعا بعثت الأمل والبهجة والالفة والحب، خاصة وأن وحدات التكوين لدى **شادى عبدالسلام** تمتلك هيئات معينة بل ودرجة نصوع خاصة ولونية محددة، وحياة خاصة كان لها اصداء محددة فى ذاكرته. إن ملامح تلك الوحدات لها صفات زمانية ومكانية

تضبط عناصر التكوين وتعكس ما يحمله من وجدانيات ومعرفيات، بل وتقنيات المخرج والمصور.

ومن هنا كان على المصور الذى يعمل مع **شادى عبدالسلام**، استعادة الصورة المثلى لعناصر التكوين كما رآها **شادى عبدالسلام** من منظور رؤيته نفسه وعليه أن يحاول تجسيدها على الفيلم مجددا عنصر الزمان والمكان فيها.

ولعل المدرك للخلفيات النفسية وراء تكوينات **«المومياء»** لايجد صعوبة فى اكتشاف نجاح **شادى وعبدالعزيز** فى تصويرهما الشخوص الفلمية فى بساطتها وحنكتها وسليقتها فى السلوك. **فشادى** كرومانسى هارب من الحضارة الحديثة ليبحث عن نعيم روحه فى التاريخ الذى لم تفسده قوانين الحضارة الجديدة قد ركز على الأشياء المرتبطة بطفولة الرؤية لدى قبيلة **الحربات** وظواهرها البدائية، ومعالمها العفوية فى التعبير، ولهذا السبب - يدعى الكاتب - إن موتيف التاريخ قد شد **شادى عبدالسلام**، كما شدته أحوال قبيله **«الحربات»**. فتكويناته منذ المشهد الأول على أرض القبيلة، «مشهد الجنازة» يتميز بالرشاقة والخطوط المعمارية، والإشارات والإيماءات التى تنطلق من كل عناصر التكوين الواقعية - الجبل - الزهور - القبر - الأعمام - ونيس وأخيه بل والنائحات من أهل القبيلة، وهو كمشهد بتكويناته المختلفة يعتبر من النفائس الفنية الحقيقية ورغم معمارية البناء التشكيلى للقطات المشهد، إلا أن المتلقى يحس فى ذات الوقت بعفويتها وعقلانيتها فى الوقت ذاته ويبدو الأمر وكأنها مقتطعة من عالم نقى تشع منه جميع الألوان فى غلالة زرقاء. بلغ **عبدالعزيز فهمى** هنا آية الكمال التكنيكى والجمالى فى تصوير المؤثرات التعبيرية الرئيسية المكونة لعناصر الكادر بفضل تباين الضوء الناعم والظل وشبه الظل ليس بفضل الألوان الخالصة، إن هذه الألوان الباستيلية كلها تخرج من عباءة الزمن فى غلالتها الزرقاء، ويعمد كل من **شادى عبدالسلام وعبدالعزيز فهمى** إلى وضع الشخوص الفلمية على تخوم الضوء - الظل - لكن هذه التخوم لا تبدو حادة بل رقيقه خفيفة تتلاءم مع موضوع المشهد. وهما هنا لا يفرضان على المشاهد الأحاسيس الدرامية، بل يولجانه داخل كم هائل من المشاعر الصادقة والحيوية.

وفى مشهد «مطاردة ونيس لزينة» التكوينات تجمع صورة العمارة والمنظر الطبيعى والشخوص المنحوتة من الجبل فى إطار واحد على طريقة **شادى** المكثفة الدلالة. «زينة» ملتفة بعباءتها تهرب بين العمائر الجنائزية، ومع ذلك فهى تسير بقامتها الرشيقة وخلفها الصحراء وتلفحها شمس الجنوب الحارة. وهنا لابد أن نشير إلى أن معظم تكوينات شادى تعتبر الضوء ذا دورمهم فى ربط عناصر التكوين الكادرى والحدث الفلمى، مما يمنح تركيب تلك العناصر شفافية ورشاقة واضحة، فكثافة ضوء الشمس الجنوبية تمنح عناصر الطبيعة بريقا يجعل ألوانها الأولى تذوب وتخف حدتها فى هارمونية كلية للمقام اللونى الطاغى على مسطح الكادر، وفى المشهد نفسه نرى الضوء يسقط مباشرة على أرضية الصحراء وجدران المعابد بصرامة وشدة ليطرح أشعته بعد ذلك على المكان ككل، وفى هذا تكمن طريقة رؤى **شادى** لتوزيع الضوء والظل، **وعبدالعزيز فهمى** فى تجسيده لهذا المشهد، الشمس قوية مباشرة، ضوء الشمس يخترق العمارة والصحراء ويتسلل عبر دروبها، وترمى الأشياء والشخوص تلك الظلال القوية السوداء فى هارمونية تباينية عالية تجسد درامية المشهد. أما فى مشهد «سيدة الدار» فلا يوجد مصدر مباشر وقوى للضوء، الذى نراه يظهر فجأة وكأنه منتشر من الفضاء داخل طبقة خفيفة من الظلال الشفافة، ويبدو وكأنه جوهر التشكيل، والذى بفضله يلتحم الانسان بالطبيعة والعمارة والسماء معبرا عن الدراما الفليمية.

والجدير بالذكر أن **شادى** لا يصور ابطاله وعلى كل نسيج الفيلم بصورة مثالية، بل نجده يؤكد تكوينيا خصائص سحناتهم، وشعورهم وأحاسيسهم والالتحام مع العناصر التكوينية خاصة تلك المتصلة بالمنظر الطبيعى والعمارة على وجه الخصوص، والتى يعتبرها بمثابة البيئة التى يعيش فيها الإنسان بانسجام مع عناصرها، وعليه فمن الصعب فصل شخوص **«المومياء»** عن عالمها المحيط بها. كما أنه من الصعب إدراك أيهما بمعزل عن الآخر.

أما مشاهد النيل، فمنظر الماء يتيح **لشادى وعبدالعزيز** الكشف عن لوحة زاخرة بالألوان «مشهد أيوب تاجر الآثار وتسليم القلادة»، وقد أكدت تكويناتها تمتعهما بحس مرهف لإيقاع الطبيعة؛ ذلك الإيقاع الذى يتميز بالتناغم والسكون، ولا تجد فيه صدى تقريبا للحظة عابرة أو الاقتضاب العابر. فيبدو المنظر وكأنه نسخة طبق الأصل للحياة ويكتسب كل جزء وكل شىء فى البيئة المحيطة طابعًا رمزيًا يشدد الصبغة المحلية إن المنظر الطبيعى الواقعى هنا قد التحم مع أفكار شادى وتجسيد **عبدالعزيز** مكونًا منظرًا طبيعيًا مثاليًا فى شاعريته تحدده الاحتفالية والملحمية فى الأعمال الكلاسيكية. كما نجحا فى أن يمنحا هذه التكوينات لونها المحلى وطابعها بإبراز الطابع والموتيف الطبيعى، وركزا على عناصر التكوين (المركب - النيل - السماء - أيوب - ونيس - الصحراء - القتلة - السمسار) ولا ننسى هنا دور الشمس فى خلق فضاء لونى حيوى، **وشادى** هنا رأى أن يلتقط العلاقة الداخلية النفسية والسلوكية بين الإنسان والطبيعة، والإنسان والإنسان (ونيس من

الحريات - أيوب التاجر - عالم الآثار - قتلة الأخ الأكبر - الغريب - الضابط) وهكذا فإن المنظر الطبيعي للنيل قد دخل في ترابط عضوي ليس فقط مع العناصر الحية (الشخوص) بل أيضاً مع ظواهر البيئة والحياة الخاصة بقبيلة **الحريات**. وهكذا يظهر جلياً أن تكوينات «المومياء» قد تمتعت بشاعرية الطبيعة العذراء، والإنسان الحقيقي ببساطته في التعبير، والأخلاق النبيلة، والتخبط الإنساني والحيرة، وفي الوقت نفسه الحكمة والعبرة التي تميز سلوكه، والعمارة المتناسقة المجدولة مع وحدات وعناصر التكوين، ونمط الحياة البسيطة والجمال الطبيعي، وإرضاء الفضول اللوني **لشادي عبدالسلام**، وعلاقة الشمس بالمتغيرات اللونية للأشياء والصراع. وتكاد التكوينات تنطق بأن هذه الأرض وما عليها خلق ليعبر عن هذه الدراما وتشعرك بطبيعة الأشياء، كذلك أثر الشمس على الكائنات التي تخترقها وتشعل فيها الحياة بتألق مذهل، أما الألوان السمراء المائلة إلى الحمرة بسبب طبيعة لون الضوء الشمسي، وتلك الأزياء الداكنة وما بها من خطوط بيضاء قليلة فهي تباينات الأصالة التكوينية وعناصرها في آن. وترجع أهمية هذه التكوينات في انطلاقها من رؤية **شادي** الشعورية والواقع والطبيعة والإنسان. وفي العموم فإن **المومياء** هي لوحة تؤرخ مظهراً من مظاهر الحياة الاجتماعية المصرية المبطنة بمفهوم أخلاقي جمالي تتكشف دلالته في إشاراتها إلى واقع الفرد والمجتمع والسلطة، شأنها شأن «الفلاح الفصيح» - «كرسي توت عنخ - آمون»، «آثار رمسيس الثاني» وغيرها من أفلام **شادي عبدالسلام** التسجيلية.

ولقد خلدت التكوينات المعمارية الرصينة «**للمومياء**» كصورة تشكيلية تعبر عن النص السينمائي ومضمونه الهارمونية الشمولية، حيث يقوم كل جزء من البناء الكادري بوظيفة محددة ضمن المنظومة الجمالية العامة للفيلم، ففكرة الهارمونية الشمولية تتضمن في جوهرها الوظائفية الجمالية للأشياء والظواهر في العالم المحيط بالأبطال، حيث لكل جوهر جزئي - مهما بلغت ضآلته - قيمته التشكيلية الجمالية فهو يصب في مجرى الجمال العام للفيلم. ففي اجتماع **ماسبيرو**، فإن تماس الذاكرة مع ملمس الأشياء الغائمة في الأعماق، هي أول التماعة في بعث الحياة مجدداً، بكل ما تمتلكه من أحاسيس ومشاعر إزاءها وما تقدمه التجربة الفلمية عنها من كشوف. كما أنه لا مناص من الإشارة إلى عامل مهم وجذاب أيضاً ينعكس من بين تكوينات «**المومياء**» وهو اندماج التاريخ والحياة، بل الفن والحياة اليومية، حيث يزين فن العمارة والنحت والنقش والرقش المصري القديم كل الخلفية للصورة المتفاعلة دراميا، ويمثل في أحد حدودها البعد الديالكتيكي بين الدراما والفن السينمائي المصري عند **شادي عبدالسلام**. وهذا الطابع الديالكتيكي يتلخص في كون «**المومياء**» رد فعل على واقع ما بعد الثورة، وفي كونها وليدة فكر أبناء الثورة ذاتها، ويستدعي قراءتها ضمن واقع التناقضات كوجود. ولا أكون مبالغاً إن قلت، بل ونظرية جمالية تستحق كل الجهد في أعمال الفكر ورؤيتها بالعقل والقلب في آن. فلقد كان فيلم «**المومياء**» بأبعاده التاريخية تشكيلا لرؤية **شادي** للواقع والمستقبل، وحالة متطورة ومعاصرة، بل مستشرقة للمستقبل، حتى وإن كان الصراع فيها قد انبثق بوصفه حالة تمرد ورفض للواقع متمثلا في تقاليد قبيلة «**الحريات**». غير أنه في جوهره، قد شكل حالة رفض ونقيضاً للفكر السينمائي الذي تسيد قبل الثورة، وظل جاسماً على صدر صناعة السينما في مصر بجوهره وقوالبه، والعاجز عن إرضاء المتطلبات الثقافية لأبناء الثورة، مما يعني أن الفيلم قد رفض «إشكالية» العلاقة بين الفن الحاضر والثقافة والتي تمثلت على محاور أساسية من المعتقدات الخاصة بكل من (ونيس - قبيلة الحريات - سيدة الدار والأعمام والأبناء - ونيس والغريب - ونيس والأفنديات وغيرهم) وتجسد هذا الصراع على هيئة عقيدة فكرية - جمالية وكأنها ثورة لا على قبيلة «**الحريات**» فقط، بل امتدت لتشمل الأجهزة الرسمية للثقافة والآثار.

أما فكر **شادي**، وتجسيد **عبدالعزيز فهمي** للبورتريه فيعتبر عملا شاعرياً متكاملا يجمع بين الفراغ والشعر، الأمر الذي حدا بهما إن كانا قادرين على خلق جو من الرومانسية يكون بمثابة الخلفية النموذجية ومجال الخيال الأرحب لهما. فالبورتريه يجسد هنا تعبير الفنان عن أبطاله بشكل أكثر انفتاحاً وبأكثر الأنواع الفنية الرومانسية، وتكمن الفكرة الرئيسية له في تثبيت الطبيعة الإبداعية للعمارة المصرية، الأمر الذي يذكرنا بالتمثال المصري الفرعوني ولوحات **حامد عويس**. وفي العموم فإن البورترية هنا قد أظهر تطلعات الفنانين الجمالية وتعلقهما بالعالم الفني والروحي للسيناريو، فليس من وليد المصادفة أن تكون صورة البورترية في تكوينات هرمية معمارية، حيث يردد هذا التكوين الأساسي على نسيج الفيلم وينسجم معه. ويجلب اهتمام المشاهد وسط الفراغ التكويني. أما الضوء فيسقط على الوجه تارة شديداً قوياً، حاداً متبايناً وتارة ناعماً، فيتراءى كما لو كان الضوء موجوداً في كل مكان، وينبثق من الخلود إلى العدم حين يستخدم الضوء القوي المتباين ويتلاشى في جهة أخرى إلى السواد إلى العدم، وعندما يسقط ناعماً منتشراً يقل في نصوعه حتى يتلاشى إلى العدم، فهل هو من الحياة إلى الموت؟.. أم هو من العدم إلى الخلود؟.. أم هو عقيدة البعث المصرية القديمة. هو كل

ذلك طبقًا لما يحدده الموقف الدرامى للمشهد والفعل الباعث للحدث، وليس الموقف التشكيلى أو الجمالى له. وبفضل هذا التوزيع للحزم الضوئية يكتسب الوجه تعبيراً انفعالياً خاصًا وديناميكياً، كما يثير إحساسًا دافقًا بنبض الحياة والدراما والإبداع، والذى تؤكده وتمهد له فى آن واحد قوة أو ضعف، وحدية أو نعومة البقع الضوئية والظلال. أما بورتريه «ونيس» فإن الطابع الانفعالى الخاص لبنية التكوين تجعله بمثابة اعتراف ذاتى مفعم بالمشاعر الإنسانية يسعى نحو بلوغ عالم آخر غير عالم «الحريات»، والكشف الكامل عن مكانته فى القبيلة، وفى الوقت ذاته عن الرسالة الإنسانية الرفيعة التى يحملها «ونيس» بين جنباته.

ومشهد بيت محمد نبيه خادم أيوب التاجر فيتشابك به المنظر المعمارى مع صورة الأشخاص، وفيه اختصار للفعل الدرامى ككل، وإظهار لمواقف أولاد العم بل وتقرير لموقف «ونيس» ويتجمع به شباب القبيلة على مختلف مآربهم يبيعون التاريخ تحت سقف التاريخ داخل العمارة المصرية وبين ساحاتها الواسعة ودهاليزها الضيقة مقابل لحظات لا فكرية.

تتقاسم الوجوه والخطوط تعبيرية المشهد، فالمكان هو سوق القبيلة ومرتع ملذاتها وناديهم وشريان التاجر النابض حيث يقوم بأدوار عديدة وهى فى ذاتها إحدى العقد الثانوية فى دراما الفيلم، لذلك فقد عمل شادى وعبدالعزيز على تنوع الأشكال والألوان داخل تكوينات المشهد، فى وحدة هارمونية واحدة وعامة تمثل الوظائف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية والمبدئية التى يحتوى عليها المشهد، واستعمل شادى العنصر الأنثوى غير منطلق من مبدأ المتعة الحسيّة، وإن عبّر عنها، ولا على أن هذه متعة مصرية إنسانية، فيها تقبع «زينة» باعتبارها الجزء الأثيرى وقدس الأقداس ونقطة ضعف الرجل، وإنما انطلق من وجهة نظره المبنية على كل العناصر التى سبق أن ذكرناها وشكل منها عنصراً من عناصر الفضول الرومانسى الخارج عن نطاق المألوف والعادى والنمطى.

أما تحليلات اللون فتظهر بجلاء عقيدة شادى عبدالسلام اللونية والتى تتمثل فى أن الألوان لا تظهر إلا عبارة عن انعكاس، وأن شبه الظل الملون هو ما يجب أن يتسيد التكوين اللونى، وأنه انطلاقًا من موقع الضوء الساقط على عنصر التصوير ومدى حدته وتفاعله معه، وأن الأساس فى لون موضوع التصوير هو مدى انسجامه أو تضاده مع ما يحيط به، فالأشخاص الذين يقع عليهم الضوء الشمسى القوى لجنوب الوادى، تبرز الألوان، كما تبرز ملابس الأبطال الداكنة مع جدائلها البيضاء بشكل ساطع أمام المساحة الداكنة والخلفية المتمثلة فى الجبل والصحراء والسماء الزرقاء وظلمة الليل اللامتناهية. وهكذا جعل شادى عبدالسلام هذا النمط معياراً أساسياً فى نظرية اللون لديه، وأكد الصلة بين ألوان الملابس والأبنية المعمارية والطبيعة، فضلا عن الارتباط المتفاعل المعقد بين الظلال والضوء واللون، مهتماً بتصوير المناظر والأشياء وتأثيرها بضوء الصباح والغروب والمساء وكيفية تبدل ماهيتها اللونية تحت هذه الأضواء (الصحراء - مشهد الجنازة - مشهد أيوب التاجر - مشهد سقوط ونيس وجرحه - مشهد الغريب - مشهد نقل التوابيت.. كلها صحراء ولكن). أما تلك الظلال التى تولدها الشخوص الفلمية، فالظل يرتسم كشبح ينطلق تارة حاداً قوياً قاطعًا للضوء واللون، وتارة ناعمًا هامسًا شفافًا يمثل طبقة وسطى ما بين الألوان وأطراف الصراع، أى ذلك الظل الناتج من احتكاك الموضوع ومجاورته لضوء الشمس وتارة ليعطى معنى الراحة أو العدمية عندما يعانق ضوء السماء.

ولاشك أن السمة الأولى بالنسبة لتكوينات شادى هى الخصوصية مهما كان مظهرها على الشاشة ومهما كانت عناصرها سواء أكان اللون للإنسان أو الطبيعة أو الحيوان أو حتى الجبال والصحراء والنيل. فكل ما يستدعى انتباهه ويؤكد الدراما الفيلمية ويبدو متميزاً وأصيلا على الشاشة ومفعمًا بالمصرية القح فهو يعبر هنا عن معتقدات شادى عبدالسلام اللونية، ولعل كل هذا يظهر جليًا فى مشهد مركب القتلة - مركب أيوب التاجر - ملابس الممثلين وعلاقتها اللونية بتشكيلية المنظر.

إن كل ما سبق يقودنا بالضرورة إلى بعض الاستنتاجات والفرضيات، فأولا يجب القول بتحفظ أن عدد الأفلام التى أخرجها شادى عبدالسلام قليلة سواء التسجيلية أو الروائية والتحفظ هو على نسيج التكوينات الموجودة تحت يد الباحثين، فبالرغم أن عدد أفلامه قليل إلا أنها غنية بشكل يدعو للدهشة، أما جماليات تجسيدها فيخضع لمدى الفهم الفلسفى من المصور لأفكاره. ثانيًا أن شادى عبدالسلام الفنان المفضل فى ذلك الوقت فى الدول الأوروبية قد عانى من آلام الريبة وخيبة الأمل لاحقًا بسبب إخفاقه فى إنتاج فيلمه الروائى الثانى «أخنا - تون» نظراً للظروف البيروقراطية والمالية التى تسيدت إنتاج الدولة بعد ذلك، وتكلفة الفيلم العالية بالنسبة للإنتاج المصرى.

ولقد حاولت قدر الجهد تناول القضية المطروحة بشكل علمى فلسفى نقدى من الناحية الصورية، وهو الأمر الذى أرجو أن ينال رضاء القراء. ■

دراسات



# روعة المرئيات في المومياء

## سعد عبد الرحمن

* كيميائى ورئيس سابق لمجلس إدارة شركة مصر للاستوديوهات.

قد تميز شادى عبد السلام برؤية خاصة لمصر القديمة وارتباطها التخيلى والثقافى بمصر اليوم . وفيلم يوم أن تحصى السنين (المومياء) محاولة ناجحة للتعبير عن هذه الرؤية بأسلوب يتوفر فيه الإحساس الهيروغليفى[1] ، وبأسلوب وصفه أحد النقاد الغربيين أنه لا مثيل له فى صناعة السينما إلا ربما فى أعمال المخرج اليابانى ميزو جوشى[2] .

وأغلب فيلم «**المومياء**» يدور حول الدراما الداخلية لشاب يرث بعد وفاة أبيه سر خبيئة فرعونية استقرت لعدة قرون فى جبل قريب من وادى الملوك . ويصدمه إلى حد يعجز عن تفسيره ، أن يرى إحدى المومياوات وقد انتهكت قدسيتها أثناء نزع ما تحتوى عليه من مجوهرات تباع إلى تجار الآثار ليحصل أفراد قبيلته على المال اللازم لعيشهم . ويتابع الفيلم هذا الشاب خلال يوم من التفكير المتواصل ، تتخلله أحداث مختلفة ذات مضمون غامض ، حتى يقدر فى النهاية أن يبوح بالسر لأعضاء البعثة الحكومية الذين جاءوا إلى طيبة للبحث عن إحدى مقابر الأسرة الحادية والعشرين . وبذلك يحفظ الشاب كنوز الفراعنة ويلحق الإفلاس والخراب بأهل قبيلته .

وتتمثل أهم السمات الجمالية المميزة لفيلم **المومياء** فيما يلى :

**أولا** : توافر الصفة السينمائية للصور التى يتألف منها الفيلم .

**ثانيا** : الابتعاد عن النماذج والأشكال التقليدية والمعروفة للتكوين فى الصور السينمائية .

**ثالثا** : الكشف عن الصفات الإنسانية لبشر (أناس) غير عاديين.

**رابعا** ـ الشد الكهربى القائم بين كل لقطة والتى تليها .

**خامسا** ـ احتفاظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس.

**سادسا** ـ الاستغلال المتميز للقاءات المباشرة فى الفيلم .

**سابعا** ـ عدم التعثر والاندفاع فى الجودة المرئية.

وقد ترتب على احتواء الفيلم على السمات الجمالية السابق ذكرها أن أول ما يخرج به المتفرج هو تأثره بروعة



المرئيات إلى حد خيالى فى هذا الفيلم. ولنتناول كل سمة من تلك السمات على حدة.

## أولا - الصفة السينمائية للصور

إن أول متطلبات صناعة الفيلم السينمائى هو أن تكون الصورة سينمائية أى تستغل كل الصفات الخاصة التى تميز السينما عن المسرح وعن التليفزيون وعن التصوير الفوتوغرافى الثابت وعن التصوير بالفرشاة. فالحركة المتعددة، حركة الكادر ذاته وحركة الحدث داخل الكادر هى التى تضفى على الصورة الصفة السينمائية. ولا يمكن تحقيق الحصول على تلك الصفة والتعرف عليها إلا من خلال فهم واستيعاب العناصر الإبداعية للتصوير السينمائى، وهى الفيلم الخام المستخدم فى التصوير، والتكوين، والإضاءة.

و**المومياء** مدة عرضه ١٠٧ دقائق ويتألف من ٢٥٨ لقطة فقط مما ينبىء بأن الفيلم يتميز بمعدل سرد بطىء ولكنه لا يمضى على وتيرة واحدة طوال الوقت، فالأحداث الخطيرة فى الفيلم تمضى بخطو سريع، مثل اللقطة المتوسطة القريبة لوجه **«ونيس»** ينظر فى هلع إلى ما فعله العم الأكبر إذ استخدم مدية فى تمزيق اللفائف الطويلة والعريضة فوق صدر **«المومياء»**، والشعلة التى يحملها العم الآخر تلقى ظلالا حمراء اللون على **«المومياء»**. اللقطة القريبة لكفين مرسومتين بلون أسود على جانب قارب القتلة المأجورين لقتل شقيق **«ونيس»** عندما نرى القارب لأول مرة - والزوم السريع بعض الشىء على صدر شقيق **«ونيس»** بعد أن طعنه القاتل الملثم - وكذلك اللقطات الخمس لمطاردة **«ونيس»** لزينة والتى انتهت بوصوله إلى بيت مراد. ولكن الصور تظل متميزة بالصفة السينمائية حتى فى أكثر المشاهد بطئاً وهو مشهد بيت العائلة فلم تتوقف آلة التصوير عن الحركة إلا فى تسع لقطات من اللقطات الثلاث والعشرين التى يتألف منها هذا المشهد الذى ينتهى بخروج شقيق **«ونيس»** من بيت العائلة، بعد أن رفض **«ونيس»** الإصغاء له فنرى الأخ يخرج من يسار الكادر ثم يتراجع خطوة ليصبح فى أقصى يمين الكادر ويتراجع ثانية والكاميرا تتحرك «بان» معه إلى اليمين

فنراه من ظهره وهو يمضى مسرعا نحو مدخل الدهليز المكشوف على السماء. إنه لن يعود ثانية إلى هذا البيت. واللقطات التسع التى توقفت فيها آلة التصوير عن الحركة فى هذا المشهد، هى:- اللقطة العامة للدهليز الطويل الذى يؤدى إلى المقبرة الخالية التى تستخدمها العائلة مسكنا لها - لقطة متوسطة لـ «ونيس» فى الجزء العلوى من الدهليز تتحسس نزوله بيديه ملامستين للجدران وهو يهبط درجتين إلى أسفل ورأسه منكس على صدره - لقطة قريبة لقطعة من القماش الأسود ويد تمتد لتزيح جانبا منها حيث نرى القلادة الذهبية التى انتزعت من المومياء ونسمع صوت العم وهو يسأل عن سبب عدم تسليم القلادة لأيوب التاجر- تليها لقطة متوسطة قريبة للعمين، والعم الأكبر يقول كل القبيلة، تليها لقطة متوسطة قريبة لشقيق ونيس يطلب من عمه أن يترك الموتى فى سلام - لقطة متوسطة قريبة للأم تقول أنا الذى ربيت أولادى وقد ربيتهم على الكبرياء والشموخ كالجبل. لقطة عامة لونيس وهو واقف فى الدهليز مادا يده اليمنى نحو الجدار الأيمن وهو يهبط درجتين ونسمع صوت أخيه وهو يسأل أمه عن عدد الجثث التى انتهكتها يد أبيه ليأكلوا- بعد خروج الأم لقطة عامة لشقيق ونيس نراه من جانبه وهو يسير خطوتين ثم يلتفت مواجها لنا وهو ينادى ونيس- تليها، لقطة عامة لونيس وظهره مواجه لنا ويبدأ فى صعود بعض درجات الدهليز بخطى بطيئة وتدخل كتف شقيقه من يسار الكادر ليقف فى مقدمة الكادر ويصبح «ونيس» فى الخلفية فى منتصف الكادر وهو مستمر فى صعود الدرج بخطواته البطيئة وهو يلوم شقيقه عما فعله بأمهما ويرد شقيقه بأنها لا تعيش إلا فى الماضى. ومن استعراض هذه اللقطات يتبين أنه قد تم تصميمها لتضفى المزيد من العمق على هذا المشهد الذى تقرر فيه قتل شقيق ونيس بعد أن نبذه أعمامه ونبذته أمه وتبرأت منه وتساءل «ونيس» عن السبب فى أنه شقيقه. وفى «المومياء» لو كان الإيقاع أسرع كان المشاهد سيندمج فى أسلوب الحدوتة سواء البوليسية أو العاطفية أو.. أو.. فكان لابد من كسر الإيقاع الواقعى واللغة الواقعية كأسلوب لتحقيق ذلك..(٣) وإيقاع فيلم المومياء رغم بطئه الملحوظ إيقاع مشدود يبعث على قدر من التوتر على عكس المفهوم التقليدى عن العلاقة بين طول اللقطات وبين الإيقاع.

وبفضل الصفة السينمائية لصور الفيلم نمت مشاهد الفيلم وتلاحقت فى تتابع مثير يستغرقنا كلية - مشهدا على إثر مشهد، فكل مشهد يبرز لنا بناء على تساؤل يطرحه المشهد السابق له، ويحاول بتركيبته الدرامية الداخلية أن يجيب على هذا التساؤل. وليس هناك وسيلة أخرى تجسد أى مشهد من هذه المشاهد سوى السينما. إن أهم صفتين فى رؤية «**شادى عبد السلام**» التى عبر عنها فيلم «**المومياء**» هو أنها رؤية ممتعة للعين ومصرية صميمة. وهاتان الصفتان متوافرتان فى كل أفلام شادى عبد السلام ولكن على عكس أغلب أفلام مهندسى المناظر وعلى عكس أغلب الأفلام المصرية، فإن رؤية «**شادى عبد السلام**» السينمائية لا تقف عند حد المناظر، كما أن مصريتها تعتمد على براعة الخيال أكثر مما تعتمد على مجرد النواحى التكنيكية. و«**المومياء**» ليس فيلما تجريبيا كما أطلق عليه بعض النقاد ولا يشتمل على مناظر ذات صفات مسرحية سواء من حيث الأداء أو حركة الممثلين ولا يشتمل على لوحات شيقة باللوحات التى يعدها المصورون بالفرشاة وإنما هو فيلم سينمائى رائع يقوم على لغة جديدة مدهشة خاصة به عثر عليها «**شادى عبد السلام**» وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية القديمة.

وعن العناصر الإبداعية للفيلم السينمائى، واستغلالها فى هذا الفيلم، نجد أن العنصر الوحيد الذى لم يحقق طموح شادى فى «**المومياء**» هو الفيلم الخام الذى تم التصوير عليه. فلقد استخدم شادى أفضل أنواع الأفلام الخام المخصصة للتصوير السينمائى عند بدء إنتاج الفيلم فى عام ١٩٦٨، ولم تكن السينما قد عرفت بعد الأفلام السريعة المخصصة للتصوير السينمائى بالألوان والتى لم يبدأ طرحها فى الأسواق إلا فى منتصف الثمانينيات. وقد اشتمل فيلم المومياء على مشاهد كانت ستبدو أروع بكثير لو تم تصويرها بفيلم من الأفلام السريعة المخصصة للتصوير السينمائى بالألوان. مثل المشهد الليلى الذى اصطحب فيه العمان «**ونيس**» وشقيقه ليطلعاهما على سر خبيئة الدير البحرى. والمشهد الليلى لمفتش الآثار وهو يصل إلى تلك الخبيئة وأخيرا الموكب الجنائزى لنقل محتويات الخبيئة فى الفجر إلى المنشية. وفى فيلم المومياء تم تصوير هذه المشاهد بنجاح يتناسب مع إمكانيات وصفات الفيلم المستخدم فى التصوير ولكنها كانت ستبدو أكثر جمالا وأكثر تعبيرا عن رؤية «**شادى عبدالسلام**» لو كانت قد أتيح لها فيلم للتصوير السينمائى بالألوان عالى الحساسية والذى لم يطرح للاستخدام إلا بعد تصوير الفيلم بحوالى سبعة عشر عاما. ولقد عبر «**شادى عبدالسلام**» عن أسلوبه فى فيلم المومياء بأنه «شكل خاص جدا.. لموضوع خاص جدا» (٤)، ولكن ذلك لم يصرفه عن الاهتمام البالغ بالتصوير فلقد كان التصوير يتم وفق حساب دقيق لتوزيع اللقطات على مدى النهار ... ومشهد الموكب الجنائزى مثلاً تم تصويره فى ٤٠ يوما.. فبعد انتهاء العمل اليومى بعد غروب الشمس كانوا يصورون لقطة واحدة من الموكب الجنائزى لكى يتحقق

جو الفجر (٤) والفيلم السريع كان يوفر كل هذا العناء ويساعد على تحاشى الإضاءة الحادة وهو الأسلوب الذى لجأ إليه «شادى» ليضفى على المنظر غلالة شاحبة تنفى واقعيته. وعندما شاهد الجمهور فيلم المومياء للمرة الأولى فى عام ١٩٦٩ فى أول عرض خاص له، ثم فى نادى سينما القاهرة خلال موسم ٦٩/ ١٩٧٠، كانت هناك تجربتان متميزتان لاستخدام الفيلم بالألوان، الأولى كانت تجربة كلود ليلوش فى فيلمه «رجل وامرأة»، حيث استخدم عددا من الأفلام الخام، فاستخدم فيلما بالألوان من نوع الفيلم نفسه الذى استخدم فى تصوير «المومياء» واستخدم فيلما أبيض وأسود، وفيلم أبيض وأسود مطبوعًا على فيلم بالألوان ليعطى درجات لونية زرقاء رمادية ودرجات بلون السبيا كما استخدم أسلوب إعطاء الأفلام قبل التصوير عليها تعريضات ضوئية خاطفة بالمعامل لإكسابها قدرا من الضباب كوسيلة لكبح جماح الألوان (٥)، مما أتاح له الحصول على تأثيرات متعددة. والثانية هى تجربة «مايكل أنجلو أنطونيونى» فى فيلم «تكبير» حيث تم تصوير الفيلم بأكمله على نوع الفيلم نفسه الذى استخدمه «شادى» فى تصوير «المومياء» حيث صور بروعة فائقة استديو المصور الفوتوغرافى بعالمه الخيالى وأضوائه الناصعة وجدرانه المكتظة بالملابس ذات الألوان الزاهية الصارخة والصور الغريبة الشاذة والفتيات بملابسهن الغريبة غير الاعتيادية. ومن الواضح أن هاتين التجربتين قد تناولتا موضوعات تختلف تماما عن موضوع المومياء، وتصوير ما اشتملتا عليه من مناظر أسهل بكثير من تصوير مناظر «المومياء»، وتناسبه صفات الأفلام التى كانت متاحة للتصوير السينمائى بالألوان، بدرجة أكبر بكثير من تلك التى تناسب مناظر فيلم المومياء. ولقد كان عدم التعثر والاندفاع فى الجودة المرئية هو أحد السمات الجمالية المميزة لفيلم «المومياء» ففى «المومياء» لم يقدم «شادى» حدوته أو مأساة وإنما قدم مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفترق لتجمع أنت من خلالها فكرة كلية. لقد قدم شادى معالجة سينمائية جديدة على مستوى العالم تقوم على ترك بعد أو مسافة أمام عقل المتفرج ليفكر معه. ولذلك تحاشى تماما الاستخدام الجمالى المباشر للألوان واستعراض قدراته على تصوير مساحات لونية تبدو أخاذة على الشاشة حتى لا يندمج المشاهد فى أسلوب الحدوتة. وحتى تشكيل الملابس تجمعها وحدة معينة فكل القبيلة مثلا ترتدى الجلابية نفسها بالتصميم نفسه بحيث تجد اثنى عشر رجلا يلبسونها حتى لا تستطيع تمييز التفاصيل الواقعية بين واحد وآخر. وهكذا حرص «شادى» على كسر الإيقاع الواقعى واللغة الواقعية ليبعد الرائى إلى الملامح الواقعية لما يعرض له على الشاشة. وعندما اضطر إلى بعض الشرح فى بداية الفيلم بتقديم اجتماع علماء الآثار قدمهم كمجرد أشكال غامضة على مائدة سوداء وكأن هذا الاجتماع يتم فى الفضاء الغامض.. أو كأن هذا هو كهنوت علم الآثار الذى كان جديدا ومجهولا فى ذلك الوقت من نهاية القرن الماضى.. إنهم مجموعة من الرجال يتحدثون ولكن أين؟... هذا لا يهم فما يقولونه هو المهم وليس المكان ولذلك قدم هذا المشهد بلا ديكور وبلا ملامح.. فلقد ظل يجرد كل ما هو ليس أساسيًا فى الفيلم لكى يصبح الأساس مؤكدا وواضحا مئة فى المئة.(٣) فيجرد بناء الفيلم أحداثه من إطارها التاريخى.. بل يجردها حتى من الزمان.. ويمنحها ملامحها المصرية فقط من ارتباطها بالمكان.. الجبل.. المعابد.. النيل.. المعابد الفرعونية..الصحراء.. وعندما ذهب ليصور الأقصر والجبل تحاشى كل ما هو أخضر.. لأن هؤلاء ليسوا هم الفلاحون وإنما هم من أسماهم أهل الجبل بينما أسمى الآخرين أهل الوادى وإن كان لم يظهرهم أبدا وبالتالى أخفى كل ما هو زراعة .. أو خضرة.. أو فلاحين. ووفرت مواقع التصوير الجو المصرى ما بين «البلدية» والجيزة والمقطم وأبو رواش وسقارة والأقصر وستديو مصر.

وبهذا الفهم الواضح لما يريد تصويره والهدف المطلوب تحقيقه استطاع الحصول على صور عالية الجودة بالرغم من قصور إمكانيات الفيلم الخام الذى كان متاحا للتصوير السينمائى بالألوان فى ذلك الحين ووفر للصور العالية الجودة من الناحية التقنية الصفة السينمائية. ولقد تناولنا استخدام «شادى» للألوان فى كتابنا: جماليات اللون فى السينما (٦). ومن اللقطات التى لاتنسى فى مشهد اجتماع علماء الآثار، الطرابيش الحمراء مقابل خلفية تامة الاسوداد، داخل ذلك الموقع الذى عقد فيه اجتماع رجال الآثار.

وسوف نتناول فى جزء آخر من هذا المقال إلى تأثير فهم واستيعاب «شادى عبد السلام» إلى الصفات الفوتوغرافية المميزة للفيلم السالب بالألوان الذى تم استخدامه فى تصوير فيلم المومياء. وكما سبق أن ذكرنا فإن العناصر الإبداعية للفيلم السينمائى هى الفيلم الخام المستخدم فى التصوير والإضاءة والتكوين.

## ثانيا - الابتعاد عن النماذج والأشكال التقليدية والمعروفة للتكوين فى الصور السينمائية:

من البديهى أن نتوقع أن يلجأ «شادى» إلى نماذج وأشكال للتكوين تختلف تماما عن تلك النماذج والأشكال التقليدية المعروفة للتكوين فى الصور السينمائية. ولا ندعى أن هناك قواعد ونظريات للتكوين فى الصور السينمائية قام «شادى» بمخالفتها ومناقضتها،

فليس للتكوين السينمائى أية قواعد وإنما له صفات تميزه عن التكوين فى أى فن مرئى آخر، فالحركة هى الأساس فيه. وحيث إن الفيلم السينمائى لا يشتمل على كادر شبيه بأى كادر آخر فى الفيلم نفسه فإن الصورة تتغير على الدوام وعلى المخرج والمصور أن يخضعاها للتحكم والمراقبة طوال التصوير. ويشتمل التكوين السينمائى على ثلاثة عناصر رئيسية هى:- ١ - تحديد أماكن الممثلين والأشياء داخل الكادر. ٢ - حركة الممثلين والأشياء داخل الكادر. ٣ - حركة الكادر ذاته.

وفى فيلم المومياء لم يكن الأشخاص رغم أهميتهم هم محور العمل إلا فى إطارهم التاريخى وداخل الموضوع الذى يفرض نفسه.. رغم أن الأبطال كأشخاص واضحين على الشاشة مئة فى المئة.. فنحن نرى نادية لطفى فى دورها الذى يمتد لخمسة دقائق ونستوعبها تماما ونرى أحمد مرعى بوضوح كامل، ولكن الفيلم لا يقدم قصة أو حدوتة أو مأساة... إنها مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفترق ليكون الرائى من خلالها فكرة كلية.(٣) وعلى هذا الأساس يقوم التكوين السينمائى فى فيلم المومياء، وذلك على التفصيل التالى:-

أ- الحركة فى عمق الكادر بهدف تعظيم تذوق الرائى لما يدور أمامه على الشاشة، واستيعابه.

١ - فى المشهد النهارى لمقابر الحريات، لقطة عامة الكاميرا مصوبة من أعلى على موكب جنازة الشيخ سليم الذى دفن فى سفح الجبل، وخلال حركة الموكب عبر ممر ضيق تهبط آلة التصوير إلى أسفل ويمضى الموكب إلى مكان شواهد المقابر التى تبدو بطابع شواهد مقابر «الهو».

٢- فى المشهد الليلى والأعمام يأخذون ونيس وشقيقه إلى خبيئة الدير البحرى، لقطة عامة عند نهاية البئر المؤدى إلى المقبرة والكاميرامحمولة على اليد كأنها وجهة نظر المتفرجين تتقدم للأمام خطوتين لتنظر إلى أسفل خلال بئر الدفن العميقة.

٣ - بعد أن عرف ونيس من الغريب (أحد أهل الوادى) ما يبحث عنه أفندية القاهرة ينتهى هذا المشهد بلقطة عامة واسعة من فوق جدار معبد «هابو» والكاميرا مصوبة على أرضية المعبد حيث نرى «**ونيس**» كنقطة أسفل جدار المعبد وتتحرك الكامرا إلى أسفل مع حركته واقترابه ووقوفه أمام الجدار حتى يصبح على بعد أمتار قليلة منه.

٤ - مشهد اقتراب «**ونيس**» من سفينة الآثار بعد أن تخلص من «**مراد**» الذى حاول منعه من اللجوء إلى الأفندية، مشتملا على عدد١٣ لقطة ثم تنفيذها بآلة التصوير على شاريو يمتد من خارج السفينة ليتابع «**ونيس**» واقفا على الهضبة الرملية وسفينة المنشية فى الخلفية بدءاً من لقطة عامة تنتهى بونيس يجذب الجندى ليسقط من فوق الجواد فتنطلق رصاصة، قطع إلى لقطة عامة لأحمد كمال فوق المنشية جالسًا أمام مكتب فيقف عند سماع الطلق النارى، قطع إلى لقطة عامة لحاجز السفينة و«**البدوى بك**» يقترب، قطع إلى لقطة عامة للهضبة الرملية الممتدة على الشاطئ ونرى جنديين حول «**ونيس**» ويتقدم «**ونيس**» بضع خطوات ثم يقف رافعا يديه على عينيه متأذيا من نور المصباح الموجه إليه من السفينة، قطع إلى لقطة عامة واسعة على المنشية وقد أمر أحمد كمال بإطفاء الكشاف، قطع إلى لقطة عامة بعيدة تظهر فيها الهضبة الرملية وعلى «**ونيس**» هالة ضوئية تزول بعد إطفاء الكشاف ويتقدم «**ونيس**» فى خطى بطيئة والجنديان يتقدمان خلفه، قطع إلى لقطة متوسطة «**للبدوى بك**» وهو يرقب ما يدور أمامه، قطع وآلة التصوير تهبط مع تحرك «**ونيس**» حتى يقترب من بداية المعدية إلى السفينة ويقف ويدخل «**البدوى بك**» من يسار الكادر ويقف بظهره مواجها لنا فى لقطة متوسطة ويسأل «**ونيس**» عما إذا كان هو رئيس الأفندية، قطع إلى لقطة متوسطة لرئيس الأفندية خلف حاجز السفينةيأمر بأن يتركوا «**ونيس**» يقترب، قطع إلى لقطة عامة على «**ونيس**» عند أول المعدية و«**البدوى بك**» يستدير ويقترب ليصبح فى حجم لقطة متوسطة ناظرا إلى أعلى ليسأل «**أحمد كمال**» عما إذا كان يعرف «**ونيس**» ويجيب «**أحمد كمال**» بالنفى فيستدير «**البدوى بك**» ناحية «**ونيس**» ويقترب «**ونيس**» على المعدية فى خطى بطيئة حتى يصبح فى حجم لقطة متوسطة فينظر إلى أعلى موجها حديثه إلى «**أحمد كمال**» ويسأله: لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة والعتاد، إنك تملك أكثر من ذهب الموتى، قطع إلى لقطة متوسطة «**لأحمد كمال**» وهو يجيبه سائلا وماذا تعرف عن ذهب الموتى قطع إلى لقطة متوسطة قريبة لونيس يقدم نفسه إلى «**أحمد كمال**»، قطع إلى لقطة متوسطة «**لأحمد كمال**» يقف خلف حاجز السفينة، وأخيرا قطع إلى لقطة متوسطة نرى فيها «**ونيس**» من الخلف يتقدم على المعدية،وأخيرا تهبط آلة التصوير إلى أن يصل «**ونيس**» إلى السلم وترتفع آلة التصوير إلى أعلى مع حركة ونيس مع زوم بسيط.. يقف «**ونيس**» لحظة ثم يستدير ناظراً ناحية «**أحمد كمال**» ينزل درجتين حتى يقف أمام السلم.. يبدأ فى صعود السلم.. تتحرك آلة التصوير رأسيا إلى أعلى مع شاريو من اليمين إلى اليسار حتى تصل إلى «**أحمد كمال**» فى يمين الكادر و«**ونيس**» مواجه لنا فى يسار الكادر وهو ينظر إلى «**أحمد كمال**»،

يصعد «البدوى بك» على السلم، شاريو من اليمين لليسار مع بان لليمين مع وصوله بحيث يقف بين «ونيس» وبين «أحمد كمال»، ويجذب ذراع «أحمد كمال» ويقترب منه ثلاث خطوات للأمام ويحذره من «ونيس» ولا يصغى إليه «أحمد كمال» ويؤكد «ونيس» وهو فى الخلفية أنه لن يتحدث إلا مع «أحمد كمال» ويستدير «أحمد كمال» ويتجه نحو «ونيس» ويخرج «البدوى بك» من يسار الكادر ويتحرك «ونيس» بحذاء السور وبان معه لليسار أثناء حركته ثم يقف متطلعا إلى «أحمد كمال» ويدخل «أحمد كمال» من يمين الكادر ويتقدم حتى يقف عند بداية درج صغير ويشير بيده لـ «ونيس» أن يتقدمه ... يهم «ونيس» بالنزول .. يتقدم خطوة ثم ينظر ناحية الجبل ثم يمضى نازلا الدرج وشاريو من اليمين إلى اليسار مع نزوله حتى يصل إلى «أحمد كمال» الذى سبقه ووقف عند نهاية الدرج ويصل إليه «ونيس» ويمضى إلى نزول درج آخر على محور العدسة وخلفه «أحمد كمال» ونراهم من خلال حاجز خشبى ذى أعمدة على سطح السفينة ... وبعد اختفائهم يدخل «البدوى بك» من يسار الكادر ثم يخطو نحو حاجز السفينة وحركة رأسية لآلة التصوير إلى أعلى مع بان لليمين لنراه متجها نحو الحاجز .. يقف ثم يقترب ثانية من آلة التصوير وبان لليسار معه حتى يصبح الكادر فى حجم لقطة متوسطة قريبة يتجه مرة أخرى نحو السور وشاريو من اليسار إلى اليمين معه أثناء تقدمه نحو السور مع المحافظة على حجمه فى الكادر إلى أن يقف عند الحاجز مواجها لنا بظهره . وينتهى ذلك المشهد .

ب - تحريك مكونات المنظر بحيث يغطى شىء أسود المنظر بأكمله لنقل الشعور بالخوف والكرب إلى المتفرج ، وذلك كما فى اللقطات التالية :

١ - المشهد الذى يهرع فيه «ونيس» إلى قبر أبيه بعد أن عرف سر الخبيئة وأفزعه إنتهاك حرمة الموتى ، ينتهى بلقطة عامة نرى فى يمين الكادر صخرة فى مقدمة الكادر وشاهد قبر الشيخ سليم فى الناحية اليسرى من الكادر وآلة التصوير فى الخلفية وكأنها «ونيس» .. تتقدم آلة التصوير محمولة على االيد (أو لعلها شاريو) وتقترب من شاهد القبر ، ومن يمين الكادر يدخل «ونيس» مسرعا بظهره .. يتقدم بضع خطوات ثم يقف.. يتراجع خطوتين وهو ينظر إلى شاهد قبر أبيه وقد تغير حجم الكادر إلى لقطة متوسطة .. يلتفت بوجهه فى أسى ويقترب من الصخرة .. تقترب آلة التصوير منه قليلا يخبط رأسه فى الصخر.. ثم يمسك رأسه بكلتا يديه ويتقدم نحو الكاميرا حتى يغطى المنظر بأكمله بجلبابه الأسود .

٢ - فى مشهد ضرب الغريب ، لقطة عامة يظهر فيها الغريب فى منطقة رملية والريح تدفع بالرمال ، يتقدم الغريب عدة خطوات ثم يقف فزعا .. يدخل من يمين الكادر أحد أهل الجبل ومن يسار الكادر يدخل رجل آخر منهم .. ويأتى من خلف الغريب رجل ثالث يحمل عصا ، ويتقدم الأولان نحو الغريب حتى تجعل ملابسهم الكادر أسود تماما .. ونسمع صوت ضربات العصا وصياح الغريب الذى يبرز رأسه من بين أقدام الرجال متوجعا .

ج - تحريك آلة التصوير على النحو الذى يؤدى إلى الاحتفاظ بحجم الممثل ثابتا فى الكادر ليؤكد على نقل لسان حال ذلك الممثل إلى المتفرج ، وذلك كما فى اللقطات التالية :-

١ - اللقطة قبل الأخيرة فى المشهد الذى يهرع فيه «ونيس» إلى قبر أبيه والسابق الإشارة إليه فى البند السابق ، لقطة عامة نرى فيها «ونيس» وهو واقع على الأرض ويبدأ فى النهوض وآلة التصوير تتحرك معه حركة رأسية إلى أعلى ... يقف ويقترب منا ويتغير حجم الكادر إلى لقطة متوسطة قريبة ... ويظل «ونيس» يتقدم إلى الأمام فى خطى مترنحة وآلة التصوير تتحرك شاريو إلى الخلف محتفظة بحجمه فى الكادر ثابتا أثناء تراجعها معه إلى الخلف .

٢ - فى نهاية المشهد النهارى فى بيت مراد وبعد آخر لقاء «لونيس» مع «زينة» حيث أدت النظرات المتبادلة بينهما إلى الكثير مما يمكن أن يقال ولعله قد آلمه أنه قد اكتشف حقيقة مهنتها ، نرى لقطة متوسطة قريبة يظهر فيها «ونيس» مطأطئ الرأس فى يسار الكادر ويدلف مراد إلى خلفية الصورة من اليمين ويقف خلف «ونيس» ... يتقدم ونيس خطوتين وشاريو معه للخلف.. ومراد يلاحق «ونيس» فيلتفت له «ونيس» مستديرا بظهره ويدفعه بيده اليمنى دفعه قوية فى وجهة فيترنح مراد بعنف ويدخل أولاد العم الثلاثة فى الخلفية ليمسكوا به قبل أن يسقط ويصبح «ونيس» محذرا مراد وأولاد عمه أن يراهم فى طريقه يوما ما ويستدير بوجهه ويتقدم فى خطاه خارجا من بيت مراد وشاريو للخلف معه محتفظا بحجمه طوال الممر حتى نهاية المشهد .

٣ - فى مشهد لقاء «ونيس» بأيوب وبعد أن خطف «ونيس» القلادة من أيوب وأيوب يطالب «ونيس» بإعادة القلادة إليه ، نرى لقطة متوسطة وأيوب يتقدم بخطوات بطيئة وشاريو للخلف محتفظا بحجمه فى الكادر وخلال الشاريو يدخل «ونيس» بظهره من يمين الكادر و«أيوب» فى الناحية اليسرى من االكادر، وتلمع عينا «أيوب» من الغيظ ويستمر مندفعا نحو «ونيس» وشاريو للخلف معهما وهو يطالبه بإعادة القلادة إليه .

٤ - فى نهاية اللقطة الأخيرة من مشهد صعود «ونيس» إلى سفينة المنشية وبعد اختفاء «ونيس» و«**أحمد كمال**» تدخل ساق «**البدوى بك**» من يسار الكادر ثم يتقدم فى خطاه نحو حاجز السفينة كما شرحنا عند تناول هذا المشهد من قبل وقد آلم البدوى أن «**أحمد كمال**» لم يشركه فى لقاء «**ونيس**» وربما يحس بالقلق على «**أحمد كمال**» .

د - اختيار عناصر تكوين المناظر على النحو الذى يؤكد مصرية المواقع وانتماءها إلى موضوع الفيلم .

إن موضوع فيلم المومياء هو تلك الشريحه المعزولة من مجتمع الجبل الذى يعيش على تراث حضارى يكمن فى باطن الأرض من تحتــه دون أن يدرك قيمته بينما هو جزء منه لأنه هو تاريخه كله . ولتأكيد مصرية الفيلم اشتملت التكوينات التصويرية على الآثار والجبل والصحراء ومعابد الفراعنه والنيل وما يجرى به من سفن . وبهذا المنطق نفسه فإن القاهرة لا تظهر فى «**المومياء**» إلا من خلال أفندية الآثار ، القادمين منها .. وما يميزهم بالنسبة لأهل الجبل هو ملابسهم والكتب التى يحملونها بعد أن قرءوها والطربوش الذى يميزهم عن الخواجات . وأحداث الفيلم ترجع إلى عام ١٨٨١ ، ولكن أهل الجبل لم يعرفوا سوى النيل والجبل والصحراء وآثار الفراعنة ومعابدهم التى لعب فيها أولادهم ومقابرهم التى اتخذوها مساكن لهم . وتلك هى عناصر تكوين صور فيلم «**المومياء**» ، كما يتضح من استعراض اللقطات التالية :-

١ - فى بداية مشهد قتل شقيق «**ونيس**» نرى لقطة متوسطة قريبة للأخ الأكبر وهو يمضى إلى مصيره المحتوم ونراه من جانبه وبان معه من اليسار إلى اليمين ... ويبتعد بظهره مواجها لنا حيث نراه يسير على تل رملى أصفر ناعم وفى الخلفية يبدو فوق خط الرمال والأفق شراع قارب .

٢- وفى المشهد نفسه بعد مصرع الشقيق ، نرى لقطة عامة على المياه والكاميرا تتحرك رأسيا من أعلى إلى أسفل ويقذف جسد القتيل فى الماء .

٣ - وينتهى ذلك المشهد بلقطة عامة نرى فيها مقدمة القارب والكفين المرسومين عليها ظاهرين ... بان مع زوم بسيط لتركز على المقدمة ثم تثبت آلة التصوير ويستمر القارب فى حركته .. مقدمته ثم هيكله إلى أن يخرج تماما من الكادر ولا يبقى أمامنا إلا موجات ماء النهر التى تعكس أشعة الشمس الذهبية .

٤ - اللقطة العامة الواسعة على معبد جنائزى فى البر الغربى وبان من اليمين إلى اليسار لنرى الصحراء وبعض الخضرة وبعض أطلال المعابد ونسمع صوت «**أحمد كمال**» :- معبد لكل فرعون .. تحتمس الثالث فاتح أول إمبراطورية عرفها التاريخ .

٥ - اللقطات التى تم تصويرها فى مدينة «**هابو**» حيث يلتقى «**ونيس**» مع الغريب بعد أن ضربه أهل الجبل ، وكذلك «**ونيس**» قد ضربه رجال «**أيوب**» ، وعددها ثمانى لقطات تؤكد على ضآلة كل من «**ونيس**» والغريب بجانب الآثار وفى إحدى اللقطات يتلمس «**ونيس**» العلامات الهيروغليفية المنقوشه على الحائط الذى كان يركع مستندا إليه وهو يسمع إلى الغريب يشرح له ما علمه عن سبب قدوم الأفندية .. ويخبط «**ونيس**» رأسه فى الجدار قائلا : كفى ما قلت .. جعلت الأحجار تبدو حية أمامى . وفى اللقطة قبل الأخيرة فى ذلك المشهد وهى لقطة عامة نرى جدار معبد «**هابو**» وآلة التصوير تتحرك رأسيا إلى أعلى على الجدار الملىء بالكتابات والنصوص الهيروغليفية.

٦ - واللقطة قبل الأخيرة من الفيلم ، لقطة عامة واسعة وآلة التصوير على مستوى منخفض ونرى ماء النيل والأعشاب وعلى البعد يبدو ونيس كنقطة ونراه من ظهره وهو يمضى مبتعدا، أما اللقطة الأخيرة فهى أيضا لقطة عامة واسعة ، نرى فيها المنشية (مركب الأفندية) كنقطة مضاءة تبتعد .. ثم تتحول الصورة إلى كادر ثابت وتنزل كلمات «انهض ، فلن تفنى، لقد نوديت باسمك ، لقد بعثت..» ثم اختفاء ، تدريجى . لاشك أن شادى يستنهض همة المصريين جميعا بتلك الكلمات .

٧ - أما التكوينات الخاصة بالجبل فقد اشتملت عليها لقطات خبيئة الدير البحرى فى كلتا المرتين اللتين رأيناها فيهما فى الفيلم ، المرة الأولى عندما أخذ الأعمام «**ونيس**» وشقيقه لتعريفهما بالسر ، والمرة الثانية عندما ذهب إليها أحمد كمال ورجاله .

## ثالثا - الكشف عن الصفات الإنسانية لبشر غير عاديين :

هناك أسلوب فى الإبداع التصويرى بآلة التصوير (٧) ، يقوم على إظهار الصفات الإنسانية لأناس غير عاديين(٨) فى الصور الفوتوغرافية. ولم يلجأ **شادى** إلى هذا الأسلوب فى الكشف عن الصفات الإنسانية لأهل الجبل ، فلقد اختار لهم قالبا يجمع بين النقيضين وترك المواقف تكشف عن إنسانيتهم وكان هدفه أن يفهم مشاهد الفيلم ما يحدث من خلال الصورة نفسها ومن الجو ومن الإحساس بوزن التاريخ على أكتاف الشخصيات .. ومن الجبل الواقف خلفهم غامضا .. ومن المراكب القادمة فى النيل... فحتى لصوص المقابر قدمهم شادى بإحساس بالجلال فى ملابسهم وتحركاتهم .. كما قدم تلخيصا مركزاً

للعائلة فى الصعيد .. الإحساس الطاغى بالاحترام والكرامة ... وكل هذا لا نرى منه فى الفيلم إلا معناه أو رائحته الخاطفه.. ومجرد الإحساس المكثف لمجموع التقاليد التى تحكم هذا المجتمع(٩) ومن أمثله اللقطات التى تكشف عن الصفات الإنسانية لأهل الجبل بالصورة السينمائية وما توحى به للمتفرج ، وليس بالحوار المباشر ، ما يلى:

١ - جفل وجه العم الأكبر عندما سمع أخاه يبلغ شقيق «ونيس» أن أباه قد شاء أن يعلم سر الدفينة ولو كان حيا الآن لشاء أن يحرم من حياته ، ويفهم العم الأكبر أن أخاه قد أصدر الحكم بالإعدام على شقيق «ونيس» ، ويجفل لذلك، ونسمع صوت وضع القلادة على الأرض من خارج الكادر .

٢ - اللقطات التى صورت رحيل شقيق ونيس وما توحى به من ثقة فى صحة القرار الذى اتخذه ، وهو يسعى إلى حتفه دون أن يدرى ، وفى نهاية الفيلم يتأكد لنا أنه رمز لرواد التنوير الذين بعثوا مصر من كبوتها فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فقد تأثر به «ونيس» - دون أن يدرى - وخلص أهل الجبل من عيش الضباع ، رغم أننا سمعناه يرفض ما دعا إليه شقيقه بالحوار.

٣ - ترحيب ونيس بالغريب القادم من الوادى وكأنما أدرك «ونيس» ما يربطه به من صلات ، ولا يلتقى ونيس والغريب إلا فى أحد معابد الجدود - فى الرامسيوم فى المرة الأولى ، ثم فى مدينة «هابو» فى المرة الثانية .

ويتمثل ترحيب «ونيس» بالغريب فى استعراضه للآثار معه فى عدد ست عشرة لقطة منها عشر لقطات عامة ولقطة واحدة عامة واسعة مصورة من الخلف فنرى «ونيس» والغريب يسيران مبتعدان على هضبة رملية واسعة وترتفع آلة التصوير إلى أعلى لتتابع سيرهما وهما يبتعدان عنها إلى أن نرى فى الخلفية بعيدا بأسفل الهضبة معسكر عمل تنتشر فيه الخيام ونسمع صوتا يأتى من بعيد يدعو إلى العمل عند الأفندية وتنتهى اللقطة بالغريب فى يمين الكادر و«ونيس» فى يسار الكادر وتتحرك آلة التصوير ويتقدم الغريب ثم يتوقف بينما نرى «ونيس» بظهره ويستدير الغريب ليواجه «ونيس». ثم قطع إلى لقطة متوسطة ينتهى بها مشهد الترحيب بالغريب فى الرامسيوم من خلال استعراض ما به من آثار وتكشف هذه اللقطة عن فرق هام يميز ابن الوادى (الغريب) عن ابن الجبل «ونيس» فالأول لابد أن يعمل ليستطيع البقاء ويذهب للعمل فى معسكر الأفندية بعد أن يودعه ونيس الذى اعتذر عن الذهاب معه.

٤ - إثارة «زينة» لـ«ونيس» للحد الذى يدفعه إلى محاولة اعتراض حركتها فى بيت «مراد» حيث نرى فى لقطة عامة «زينة» واقفة تتابع أخذ «ونيس» للتمثال من «مراد» ، وتتقدم «زينة» خطوتين للأمام ثم تقف .. ثم تواصل تقدمها ويدخل «ونيس» بظهره من يمين الكادر .. ويمد يده اليسرى نحو الجدار ليحول دون استمراره فى التقدم وكأنه لا يريد لها أن تغيب عنه .. تنظر له «زينة» لحظة فتسقط ذراعه إلى جانبه مفسحا لها الطريق وتتجاوزه «زينة» وبان وشاريو معها وهى مستمرة فى سيرها وصوت مراد يصل إلينا يخبر ونيس أن أيوب سيأتى اليوم لأخذ العين الذهبية . وفى اللقطة التالية نرى رد فعل ونيس لخروج زينة فيدفع مراد دفعة قوية فى وجهه ويتلقفه أولاد عم ونيس .

٥ - فى مدينة «هابو» حيث يصل ونيس بعد أن ضربه رجال أيوب واستعادوا منه العين الذهبية وبعد أن اهتدى إلى الغريب داخل المعبد من سماعه صوت أنينه ، نرى ونيس فى لقطة عامة معدة بآلة تصوير محمولة على اليد من داخل المعبد.. وتتقدم ونيس بجوار أحد أعمدة المعبد ويقترب حتى يصل إلى الجدار وتستدير آلة التصوير مع «ونيس» ، ليتحول الكادر إلى لقطة متوسطة قريبة كى نرى الغريب فى يمين الكادر فى الخلفية و«ونيس» على اليسار فى مقدمة الكادر ويطلب منه الغريب الرحمة وهو يزحف متراجعا ليبتعد عن «ونيس» وهو يخبره أن أهل الجبل هددوه بالقتل إن لم يرحل ونرى ونيس من ظهره وهو يتقدم بالعرض عبر الرواق ليقترب من العمود الذى افترش الغريب الأرض عند قاعدته ونرى «ونيس» من ظهره يمين الكادر والغريب يواجهنا إلى اليسار فى خلفية الكادر ويسأل «ونيس» الغريب عما يفعله الأفندية ويتراجع الغريب فى انكسار فيسأله ونيس ألا يخشاه فهو جريح مثله وينزل راكعا على الأرض وآلة التصوير معه .

٦ - مجموعة اللقطات العامة فى نهاية الفيلم لأهل الجبل وقد خرجوا لوداع المومياوات وهى فى طريقها إلى المنشية - لقطة عامة للوادى والشمس قد بدأت فى الشروق ونرى من بعيد مجموعة سيدات بملابس سوداء يتقدمن نحو آلة التصوير. وبعد لقطتين عامتين أخريين للموكب ومودعيه من أهل الجبل نصل إلى لقطة عامة تنبئ بوصول الموكب إلى المنشية وفى هذه اللقطة نرى تابوتين محمولين والموكب الجنائزى يمضى فوق تل بسيط الارتفاع وسط أخدودين بهما سيدات يواكبن الموكب فى سيرهن وكأنهن

ضمن لوحة جنائزية فرعونية يمثلن نائحات مصر القديمة ونرى خلف أحد التوابيت نورسًا عليه تمثال لأنوبيس.. شاريو مستمر مع حركة الموكب وفي آخر الشاريو نرى المنشية والدخان يتصاعد من مدخنتها إلى السماء ونسمع صوت زمارتها يعلو. وقد شارك ونيس في وداع المومياوات فنراه في أربع لقطات بين لقطات جمهور المودعين فور وصول الموكب إلى المنشية؛ ففي لقطة عامة نراه بجلبابه وخلفه بضع سيدات متشحات بالسواد ويتقدم ونيس صوب آلة التصوير وأثناء اقترابه تتحرك آلة التصوير إلى أعلى بالكاد لتحويل الكادر إلى لقطة متوسطة وهو يرفع يديه ويغطي وجهه حزينا مع بان بسيط معه أثناء تقدمه. وفي اللقطة الثانية، وهي لقطة متوسطة، نرى فيها «ونيس» ويده على وجهه حزينا بائسا، بان معه إلى اليسار وهو يهبط تلا منخفضا حتى يقترب من النيل فيقف ويرفع يده عن وجهه وينظر نحو السفينة. ثم قطع إلى لقطة عامة واسعة للسفينة تمضي متلألئة بأضوائها ونرى الأشجار على الضفة الثانية ويشتمل الكادر على بضع سيدات واقفات يتابعن الموكب. واللقطة الثالثة «لونيس» لقطة متوسطة تبدأ من حيث انتهت اللقطة الثانية له ونراه ناظرا نحو اليسار (نحو السفينة) يرفع يده إلى صدره وتؤدي حركة آلة التصوير إلى أن نراه من ظهره ويتحرك وبان معه لليمين وهو يقترب من النهر ويتحول الكادر في نهاية هذه اللقطة المتوسطة إلى لقطة عامة واسعة ثم تصويرها بآلة التصوير على مستوى منخفض فنرى ماء النيل والأعشاب على ضفته وعلى البعد نرى ونيس من ظهره يمضي مبتعدا ويبدو كنقطة. لقد أنجز مهمته وأدرك أنه ألحق الخراب والإفلاس بقبيلته وأشك أنه أدرك أنه حقق ماهيأه شقيقه لتحقيقه.

## رابعا ـ الشد الكهربي القائم بين كل لقطة والتي تليها:

يتحدث «شادي عبد السلام» عن فيلم المومياء، فيقول: ـ إن الأجانب كانوا يذهبون إلى ابن الجبل ويطلبون أن يبيع لهم قطع الآثار بأسعار خرافية بالنسبة لهذا المجتمع الفقير المغلق.. فيبدأ يبيع لهم دون أن يقصد أن يبيع أو يعي ما يفعله.. ولكن رجلا أوروبيا يجيئه ويقول له: اعطني قطعة الحجر هذه مقابل كذا.. فيعطيه له دو أن يدرك أنه يتاجر في لحمه هو .. ومازال هذا يحدث حتى اليوم.. فما زال هناك هؤلاء الذين يتاجرون في لحومهم أو الذين يعيشون على أنقاض الآخرين... وفي فيلم المومياء يجيئهم القاهري المتعلم فيلتقي المصري مع المصري الآخر على أرضه. ولكن الاثنين مختلفان تماما وبينهما انفصال ضخم جدا بين المدنية التي يمثلها هذا وذاك وإن كان يربطهما نهر واحد وجبل واحد ولغة مشتركة.. ولذلك فأنت تلاحظ في الفيلم أن الشابين الصعيدي والقاهري يتبادلان في النهاية بضع كلمات.. بينما ظلا قبل ذلك يكتفيان بالنظر كل منهما للآخر. هذا اللقاء بين المدنيتين هو محور الفيلم.. وليست حكاية المومياء والفراعنة التي يمكن أن تحدث لأي ناس من أي فئة في أي مجتمع لأنها حادثة حقيقية.. ولكن لم تكن الحادثة في ذاتها هي التي أثارتني لعمل الفيلم وإلا أصبح فيلم بوليس وحرامية وإنما هذا اللقاء الغريب الذي نتج عنه الاكتشاف أو قراءة الماضي(٣).

وكما شاهدنا في الفيلم فإن أفندية القاهرة لم يدخلوا في أي صراع مباشر مع أهل الجبل، أولا لأنهم لا يعرفون تمام المعرفة أن أهل الجبل يملكون سر الدفينة، وثانيا لأن الصراع هنا لا يدور من الخارج بل داخل القبيلة ذاتها. بهذه الرؤية تناول شادي موضوع فيلم المومياء وهي رؤية مركبة غاية التركيب لكنها الرؤية الوحيدة التي تسمح بتصوير العمق الحقيقي لمثل هذا الموضوع، رؤية ليس من السهل تجسيدها وتحقيقها إلا فقط بواسطة فن السينما. وأدى توافر الصفة السينمائية في لقطات الفيلم إلى قيام شد كهربي بين كل لقطة والتي تليها، فمهما طالت مدة أية لقطة فإننا لا نفقد أبدا الإحساس بالتتابع المستمر، وعندما يتأمل المتفرج ما رآه على شاشة العرض فإنه يكتشف أن كل لقطة في الفيلم قد مهدت للقطة التالية لها، وأهلته لاستيعاب مضمونها. ومع ضبط إيقاع الفيلم، تحقق هذا الهدف حتى في أكثر مشاهد الفيلم بطئا، وهو مشهد بيت العائلة الذي يحمل أكبر قدر من حوار الفيلم ويحتاج إلى تركيز كامل من المتفرج، وبالفعل تحقق هذا التركيز ونشأ من الإيقاع البطيء الذي يدفع المتفرج إلى التفكير في مدلول الصورة والمشاركة فيه بعقله ولو ليتساءل: ماذا يريد أن يقول؟(٩) وقام الشد الكهربي بين لقطات هذا المشهد بالمحافظة على هذا التركيز الذي هدف مبدع الفيلم أن يولده لدى المتفرج حيث عبر عن عزلة أهل الجبل بتقديم أبطال هذا المشهد محبوسين في حجرة ويتفرج عليهم «ونيس» دون أن يشاركهم النقاش وتتمثل أهمية هذا المشهد في الحقائق التي يستخلصها الرائي منه، وهي:-

١ ـ حرص شيوخ القبيلة على سر الدفينة وأن من يعرف هذا السر ولا يحافظ عليه يدفع حياته ثمنا لذلك، مهما كان مركزه في القبيلة وهذه رسالة وصلت إلى «ونيس» أيضا.

٢ ـ رفض شقيق «ونيس» لأسلوب حياة القبيلة بعد أن عرف أنهم وهو معهم يعيشون على العبث بالموتى.

٣ - التناقض فى شخصيات أهل الجبل فهم يقدمون كل ما يخص موتاهم ويحرصون على عدم إزعاجهم فى مرقدهم (الشيخ سليم) وفى الوقت نفسه ينتهكون حرمة الموتى الآخرين، أجدادهم، ولم ينج من هذا التناقض سوى شقيق ونيس فقد أعلن استياءه من أبيه وتمرد على عبثية الضياع واتخذ موقفا إيجابيا وقرر الرحيل عن الجبل والقبيلة ولم يكن أنانيا فقد حاول أن ينقذ ونيس أيضا من ذلك التناقض ولم يستجب ونيس، فقد ساءه أن شقيقه قد آلم أمهما ولم يحترم ذكرى أبيهما وقد رأينا «ونيس» يهرع إلى قبره قبل هذا المشهد وفور نزوله من الجبل بعد أن اطلع على سر الخبيئة بناء على رغبة أبيه.

٤ - احترام شيوخ القبيلة لسيدة الدار (الأم) ودعاؤهم لها بأن يقدرها الله على احتمال المكتوب، فهى فى سبيلها إلى أن تفقد ابنها الأكبر وبالكاد بعد أن فقدت زوجها.

٥ - تجسيم الصراع النفسى الذى يعانى منه «ونيس» وفداحة ثقل السر الذى كشفوه له، والتى زادت فداحتة بعدما سمعه من نقاش بين شقيقه وشيوخ القبيلة فلقد أطلعه شقيقه على مصير مظلم، صحراء عليه أن يسيرها وحده خائفا من المشاعر والذكرى مفتقراً إلى الإرادة لأن ينسى ما كان بالأمس حقيقة له ويلوم شقيقه على أنه كشف له عن كل ذلك ولماذا هو أخوه...

لقد جاءت صحوة «ونيس» على يد شقيقه.. أحد أهل الجبل ولم تأت من خارج أهل الجبل.. وهذه هى عظمة مصر التى عبر عنها شادى بأسلوب سينمائى يحث المتفرج على التأمل والتفكير فيدرك عظمة مصر دون شعارات ودون افتعال. فيدرك ونيس الذى دفع حياته ثمنا لموقفه يمثل أحد أبطال مصر الذين يهبون من حين إلى آخر - لدفع أهلهم إلى تقييم أساليب حياتهم وتقويم ما اعوج من أمورهم وكم جادت أرض مصر بهؤلاء الأبطال طوال تاريخها العريق.

ولم تضع حياة شقيق «ونيس» هباء، فإن وصول نبأ اغتياله إلى «ونيس» هو الذى سيدفعه بعد ما مر به من حيرة ومعاناة إلى تسليم الخبيئة لأفندية القاهرة الذين يستطيعون صونها وحمايتها من عبث أهل الجبل بها وحينئذ تنهض مصر فهى لن تفنى طالما هناك من يحرص عليها (يناديها باسمها) فتبعث مما عانت منه من رقاد وخمول. وقد قدمنا فى السرد السابق نموذجًا يعبر عن الشد الكهربى الذى يصل بين لقطات ومشاهد فيلم المومياء.

وهذا الشد الكهربى نشأ من التخطيط الدقيق للتعبير السينمائى الذى لجأ إليه **شادى** لبلورة المشاكل التى واجهتها مصر فى تلك الفترة من نهاية القرن التاسع عشر، زمن أحداث الفيلم.

## خامسا - احتفاظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس:

يحتفظ الفيلم من بدايته إلى نهايته بجو الشعائر والطقوس، فأول ما يطالعنا فى طيبة مع نهاية الليل مشهد طقسى مهيب، يدفن فيه الشيخ سليم. وينتهى الفيلم بلقطة عامةواسعة والكاميرا بمستوى منخفض نرى على الشاشة ماء النيل والأعشاب وعلى البعد يبدو «ونيس» كنقطة يبتعد عنا بظهره قطع إلى لقطة واسعة والمركب تبتعد فى الأفق وهى نقطة مضاءة وتتحول الصورة إلى كادر ثابت وتنزل كلمات

*انهض*

*فلن تفنى*

*لقد نوديت بأسمك*

*لقد بعثت*

*اختفاء تدريجى*

وفيما بين البداية والنهاية تتناثر على النحو التالى اللقطات التى توحى باحتفاظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس:

١ - المشهد الثانى - نهار - مقابر الحريات

لقطة عامة للجبل وسيدات متشحات بالسواد منتشرين فى الجبل مع صوت نواح.

٢ - فى المشهد نفسه بعد أن استقرت آلة التصوير على الشاهد والتابوت أمامه ورأينا الشقيقين - أولاد الشيخ سليم - مواجهين لنا بظهرهم، قطع إلى لقطة متوسطة من مواجهة ونيس وشقيقه حيث ونيس على يمين الكادر وشقيقه على يسار الكادر وتابوت الشيخ سليم يشغل الجزء الأسفل من الكادر أمامهم.. وتدخل يد من يمين الكادر ترفع غطاء بلون أزرق موضوع فوق التابوت.

٣ - فى المشهد نفسه لقطة عامة بعض السيدات واقفات متشحات بالسواد والأم تخطو فوق تل بسيط لتنزل والكاميرا شاريو لليسار معها. ومن خلال الشاريو نرى فى مقدمة المنظر رجالا يحملون التابوت الفارغ خارجين بعد أن انتهوا من مهمتهم وتتقدم الأم حتى تصل إلى شاهد القبر وتركع بجواره.

٤ - فى المشهد رقم ١٠ - نهار - وادى الملوك

لقطة عامة واسعة على معبد جنائزى فى البر الغربى وبان من اليمين إلى اليسار حيث نرى الصحراء وبعض الخضرة وبعض أطلال المعابد ثم قطع إلى لقطة متوسطة «**لأحمد كمال**» وهو يتقدم بوجهه نحو آلة التصوير وزوم مع بان ليصبح الكادر فى حجم لقطة متوسطة قريبة ويهم «**أحمد كمال**» بالجلوس مع حركة رأسية لآلة التصوير إلى أسفل حتى جلوسه ويلتفت «**أحمد**

**كمال**، ناحية يسار الكادر عندما نسمع معه صوت نحيب يأتى من بعيد ويتساءل أحمد كمال عن هذا الصوت.

قطع إلى لقطة عامة واسعة على هضبة رملية منخفضة فيها بعض السيدات بملابس سواد متناثرات فوق الهضبة قطع على لقطة متوسطة «للبدوى بك» وهو يخبر «أحمد كمال» أن كبير العائلة قد مات بالأمس.

٥ - زيارة ونيس الأخيرة لقبر أبيه قبل أن يكشف سر الخبيئة لأفندية القاهرة فنراه فى لقطة عامة واقفا أمام شاهد قبر أبيه ويبدأ فى الركوع أمام القبر... شاريو للخلف ويدخل «مراد» من يسار الكادر وينادى «ونيس».. لقد جاء له بأخبار مصرع أخيه...

٦ - الموكب الجنائزى للمومياوات وهى فى طريقها إلى المنشية ويتألف من عدد ثلاث وعشرين لقطة، بالإضافة إلى الإحدى عشرة لقطة التى تصور وداع أهل الجبل للمنشية وحمولتها القيمة والتى ينتهى بها الفيلم.

٧ - الكفان المرسومان على المركب.

ولقد ظهرا فى خمس لقطات بالفيلم، لعلها نذير شؤم رأيناهما للمرة الأولى فى لقطة قريبة على جانب القارب الذى استقله شقيق ونيس.

ورأيناهما للمرة الثانية بعد أن قذفوا بجسد شقيق «ونيس» فى الماء بعد اغتياله فظهرت مقدمة القارب فى لقطة عامة والكفان المرسومان ظاهران عليها... وتلك هى اللقطة السابقة مباشرة للقطة وصول المنشية.

ونراهما للمرة الثالثة بعد أن أفاق ونيس من غفوته بعد أن اعتدى عليه رجال «أيوب»، فبعد لقطة عامة نرى فيها «ونيس» على الشاطئ يحث خطاه وشاريو للخلف معه أثناء سيره وجبهته تغطيها الدماء، قطع إلى لقطة عامة للقارب ذى الكفين يرسو بجوار الشاطئ وشاريو للأمام على هذا القارب والرمال التى تحجبها بعض الشىء وتتقدم آلة التصوير مع تحركها فى حركة رأسية إلى أعلى أثناء تقدمها ونرى الكفين المرسومين عليها. ونراهما للمرة الأخيرة بعد هروب الرجلين الذين فاجأهما ونيس يعدان بعض الشهود وفى أثناء مطاردة «ونيس» لهما قبل أن يصل إلى مدينة «هابو»، فنرى لقطة عامة للقارب الذى يحمل الكفين حيث نرى مقدمته فقط ونرى تلا رمليا مائلا يمين الكادر يخص بقية جسم القارب.

ولا يرد ذكر لهذين الكفين فى حوار الفيلم إلا عندما يذهب مراد إلى ونيس عند قبر الشيخ سليم ليخطره بمصرع شقيقه.

٨ - العين الذهبية، رمز الصراع بين أهل الجبل:

وقد رأيناها للمرة الأولى فى زيارة ونيس وشقيقه مع عميهما لخبيئة الدير البحرى وكيف انتزعها العم الأكبر فملأت وجه ونيس بالهلع والفزع.

ورأيناها للمرة الثانية فى مشهد بيت العائلة حيث يسأل العم عن سبب عدم حمل القلادة (العين) الذهبية «لأيوب» التاجر والأخ الأكبر (شقيق ونيس) يعيدها إلى عميه مطالبا إياهما بأن يحملوا وحدهم هذه الذنوب ونراه للمرة الأخيرة فى يده يرد بها على ما أعلنه له عن توقف تجارة الآثار. ويمد «ونيس» يده اليمنى وينتزع القلادة من «أيوب» ويتراجع خطوتين وبان معه لليمين وصوت «أيوب» يطالبه بأن يعيدها إليه. ويستردها أيوب بالقوة.

## سادسا - الاستغلال المتميز للقاءات المباشرة فى الفيلم:

تميز فيلم **المومياء** بالعظمة والقوة التى استغلت بهما اللقاءات المباشرة فى الفيلم مهما كانت بسيطة فى مظهرها إلى الحد الذى جعل **جون راسل تايلور**(١) يصف استغلال شادى لتلك اللقاءات بأن **شادى** عثر وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية القديمة على لغة جديدة مدهشة عجيبة خاصة به.

وتتمثل اللقاءات المباشرة فى الفيلم فيما يلى:

### ١ - لقاء ونيس وزينة

بعد سماع صوت سارينة المنشية - مركب الأفندية - يخرج «ونيس» من معبد رمسيس الثانى فنرى جدران المعبد فى لقطة عامة تظهر فيها جدرانه من الخارج... بان من اليسار إلى االيمين مع حركة رأسية لآلة التصوير إلى أسفل بقدر يسير حتى نصل إلى مدخل المعبد. قطع، على لقطة متوسطة لونيس وهو يسير بالقرب من تل رملى والكاميرا بان معه من اليسار إلى اليمين.. ونرى فى أقصى الخلفية امرأتين متشحتين بالسواد - وإن كان على نحو مخالف لزى نساء الجبل - يقف «ونيس» ويلتفت لنراه بظهره فى الجزء الأيمن من الكادر، ونرى المرأتين «زينة» وابنة عم مراد فى الخلفية تشغلان الناحية اليسرى من الكادر.

قطع على لقطة متوسطة للمرأتين حيث نرى «زينة» فى يمين الكادر وابنة عم مراد فى يسار الكادر، المرأتان تنظران نحو خارج الكادر وتتهامسان.. ثم تنزلان التل متجهتين لأسفل حتى يحجبهما تماما التل الرملى الذى تهبطان من عليه .

لقد واكب لقاء «ونيس» الأول مع «زينة» الأحداث التالية :

أ - وصول المنشية (سفينة الأفندية

إلى طيبة.

ب ـ تجمع أفراد القبيلة لاستطلاع سبب وصول المنشية فى ذلك الوقت من العام .

ج ـ ونيس بمفرده يحاول ان يكتشف ما يدور حوله .

د ـ وصول رسول إلى العم الأكبر يبلغه بمصرع شقيق «ونيس» ويوصى العم الأكبر بمراقبة «ونيس» على البعد كالظل ويحذر من أن يصيبه سوء .

هـ ـ ينطلق ثلاثة من أولاد العم بناء على نصيحة العمين للبحث عن مراد .

و ـ على تل رملى فى لقطة عامة يلتقى أولاد العم مع «مراد» و «زينة» وابنة عمه ، ويرفض «مراد» أن يدلى إليهم بأية بيانات عن «أيوب» أو يتعاون معهم كخادم «لأيوب» كما كان من قبل بعد أن أخبر أولاد العم أن سيدته «زينة» قد جاءت لتفتح دكاناً صغيرا قرب الميناء لخدمة الأفندية وأنه وابنة عمه سيساعدانها .

وفى اللقاء الأول «لونيس» مع «زينة» لا تستحوذ على اهتمامه ولا تبعد تفكيره عن أفندية القاهرة .

## ٢ ـ لقاء ونيس مع أحمدكمال

بعد انصراف «مراد» و«زينة» وابنة عمه بعد أن أبلغ «ونيس» أنه سيحوم ويتجسس ليعرف سبب مجيء الأفندية ، قطع إلى لقطة عامة نرى فيها ونيس وهو يسير من اليمين إلى اليسار يحجبه خط رملى فى مقدمة الكادر بحيث لا يظهر إلا نصفه العلوى فقط وتتحرك آلة التصوير حركة استعراضية (بان) معه من اليمين إلى اليسار وتحجب الرمال أغلب جسمه ولانرى إلا وجهه وجزءا من صدره ثم يقترب مرة أخرى ومع اقترابه ترتفع آلة التصوير فى حركة رأسية إلى أعلى بحيث يظهر جسمه مرة أخرى ولتصبح اللقطة فى حجم لقطة متوسطة . ثم قطع إلى ، لقطة عامة نرى رئيس البدو يسلم على «أحمد كمال» وحولهما البدو والجنود على الجياد . يقترب «أحمد كمال» من آلة التصوير وتتحرك آلة التصوير معه فى حركة رأسية إلى أعلى أثناء صعوده التل الرملى مع بان لليمين أثناء حركته من اليسار إلى االيمين وزوم أيضًا ويقترب حتى يصبح االكادر فى حجم لقطة متوسطة قريبة ويدخل رأس «ونيس» ليصبح أحمد كمال بعد اقترابه يسار الكادر و«ونيس» فى يمين الكادر .. ينظران لبعضهما بعضا ثم يخرج «أحمد كمال» من يمين الكادر ويلتفت «ونيس» ناحيته متابعا إياه .. ثم قطع إلى ، لقطة متوسطة لأحد الأثريين جالسا داخل الكارتة ونرى فى يسار الكادر «أحمد كمال» بظهره يتقدم خطوتين مقتربا من الأثرى ويستدير ناظرا ناحية «ونيس» خارج الكادر وينتهى هذا المشهد بلقطة عامة «لونيس» واقفاً كتمثال جامد فوق التل الرملى ، ويصدق عليه وصف الأثرى له فى اللقطة السابقة بأن نظراته غريبة وكأنها لتمثال عادت إليه الحياة .

## ٣ ـ لقاء ونيس مع أيوب

انتهى مشهد ضرب الغريب بلقطة عامة بعيدة للجبل وقمته وحوله ضياء ناصع وبعدها بدأ مشهد مركب أيوب ، وفى عدد تسع لقطات معظمها لقطات عامة تم استعراض أبهة «أيوب» وأناقته وثرائه المتمثلة فى ملابسه وفيمن يعكفون على خدمته وفى اللقطة العاشرة من هذا المشهد تم لقاء «ونيس» مع «أيوب» على النحو التالى ... الكادر خال تماما .. يدخل «ونيس» من يمين الكادر فى لقطة متوسطة ناظرا لليسار ممسكا بيده اليمنى التمثال الذى استرده من مراد وابنة عمه .. يقف لحظة ثم ينزل المنحدر البسيط وبان لليسار معه حتى يقف قبالة «أيوب» .. ونرى ونيس فى يمين الكادر بروفيل لليسار .. وأيوب فى يسار الكادر بروفيل لليمين .. «أيوب» يقدم تعزيته «لونيس» .. ويصبح فيه «ونيس» بأن حضوره لم يعد مرغوباً فيه بعد اليوم .. ويعجب «أيوب» من رده وهو يمد يده نحو التمثال الذى يمسكه «ونيس» .. ولكن «ونيس» يبعد التمثال عنه وهو يقول له إن هذه التجارة قد توقفت، يستخرج «أيوب» العين (القلادة) الذهبية من عباءته وهو يقول «أى تجارة أخرى تعرف إذ إنك لا تعرف حتى هذه» ينظر إليه و«ونيس» مستغربا ويمد يده اليمنى وينتزعها منه ويتراجع خطوتين وبان معه لليمين وصوت أيوب يطالبه بأن يعيدها إليه، قطع إلى لقطة متوسطة أيوب يتقدم فى خطوات بطيئة وشاريو للخلف محتفظا بحجمه .. وخلال الشاريو يدخل «ونيس» من يمين الكادر بظهره وأيوب فى يسار الكادر .. تلمع عينا «أيوب» من الغيظ ويستمر مندفعا ناحية «ونيس» وشاريو للخلف معهم وهو يقول.. أعدها إلى .. لقد دفعت ثمنها كما دفعت من مالى كل ثروة قبيلتك الجائعة» قطع إلى وجهة نظر أخرى (أمورس عكسى) «ونيس» يمين الكادر و«أيوب» يسار الكادر.. «أيوب» يمسك بيدى «ونيس» الاثنتين محاولا أخذ القلادة .. ونيس يرفع القلادة ويضمها إلى صدره ويتراجع «أيوب» خارجا من يسار الكادر.. قطع إلى لقطة متوسطة أيوب يرفع يده آمرا رجاله «خذوها منه ولو كانت تعنى حياته» يندفع رأس رجل

وبان معه لليمين مارا أمام أيوب إلى أن يأخذ مكانه على يسار الكادر و«ونيس» على يمين الكادر ينظر «ونيس» فى توجس ويتراجع ثلاث خطوات ، يأتى رجل من اليمين ويدخل خلفه يوقفه ويضع عصاه خلف ظهر «ونيس» .. يتقدم الرجل فى مقدمة الكادر من «ونيس» ويمسك بيد «ونيس»التى يرفعها إلى أعلى ممسكة بالقلادة (العين) الذهبية وترتفع آلة التصوير فى حركة رأسية إلى أعلى على يديه المرفوعتين ويأتى صوت «أيوب» من خارج الكادر «لن تكون هناك تجارة بعد الآن وليتضور رجالكم جوعا ولتحمل نساؤكم الحطب .. لقد حكمت على قبيلتك .» ثم قطع إلى لقطة متوسطة قريبة .. رجل بعباءته السوداء يشغل يمين الكادر ككتلة سوداء و«أيوب» يواجهنا فى منتصف الكادر وتقدم رجل آخر من يسار الكادر حيث يدخل تدريجيا حاملا عصاه ويوجه ضربة ومع رفعه عصاه للمرة الثانية ترتفع آلة التصوير رأسيا إلى أعلى وهو يوجه ضربة أخرى ، قطع إلى شاشة سوداء مع صوت ضربة العصا الثانية ...

وهكذا ينتهى لقاء «ونيس» «لأيوب».

## سابعا ـ عدم التعثر والاندفاع فى الجودة المرئية :

فيلم المومياء يعبر عن محاولة من **شادى عبد السلام** للتشبث بجذوره ، ليس بمعنى أن يفاخر بما يملك من آثار .. وإنما بتأكيد أن آلاف السنين التى تمتد وراءه لم تفلت من يده بعد وأنه مازال يستند إليها [٣] وهى تساعده فى النهوض من كبوته مهما كانت صعوبة وجسامة العثرة أو العثرات التى سببت تلك الكبوة وإذ وضع مبدع الفيلم هذا الهدف نصب عينيه فإنه لم يندفع وراء الجودة المرئية ولم يتعثر فى السعى إلى تحقيقها. فمثلا لم يندفع **شادى** وراء تصوير الآثار التى يفاخر بها والإبهار بجمالها، وكان من المحتمل أن يضفى ذلك الاتجاه المزيد من الجودة المرئية على الفيلم ولكن على حساب الجودة السينمائية.

كذلك تحاشى شادى اللقطات التوضيحية [١٠] التى تبين للمتفرج أماكن الأحداث ومواقعها وتذكره بها كلما تكررت خلال السرد الفيلمى فليس هدف الفيلم هو التركيز على حادثة أو أحداث معينة . و بهذا المنطق نفسه فإن القاهرة لا تظهر فى فيلم **المومياء** إلا من خلال أفندية الآثار القادمين منها. وعندما قدم علماء الآثار فى بداية الفيلم لم يوضح أين اجتمع هؤلاء الرجال فما يقولونه هو المهم وليس المكان.

ولم يلجأ إلى المؤثرات البصرية الخاصة، واستخدم الفيلم الدليل الأسود[١١] فى مشهد من مشاهد الفيلم كبديل عن الاختفاء والظهور التدريجى، وذلك على النحو التالى:

١ ـ ينتهى المشهد رقم ٤ (ليل ـ مقر الخبيئة). بلقطة متوسطة على البلطة فى يد العم الأكبر اليمنى يهوى بها، وتتحول آلة التصوير حركة رأسية إلى أسفل لتسقط فى ضربة واحدة على عنق **المومياء** ثم ضربة ثانية ويد العم الثانى تحاول استخلاص القلادة وينجح فى ذلك ويرفعها ومع حركة يده تتحرك آلة التصوير فى حركة رأسية إلى أعلى حتى يناول القلادة إلى العم الأكبر فيرفعها ومع حركة يده تتحرك آلة التصوير رأسيا حتى ترتفع القلادة أمام وجهه الذى أصبح فى يمين الكادر ، وتحجب القلادة معظم وجهه ويأمر بأن يتم حمل القلادة إلى «أيوب» التاجر وتمر شعلة أمام القلادة ثم مؤخرة رأس وشعلة ثانية ثم مؤخرة رأس تتحرك أمام القلادة ثم تهتز الشعلة من يسار الكادر . قطع إلى اللقطة الأولى من المشهد رقم٥ ـ ليل ـ الجبل، وتظلم الشاشة تماما فهذه اللقطة عبارة عن فيلم دليل أسود، عبرت عن ظلام الجبل فى بداية هذا المشهد.

٢ ـ فى نهاية لقاء «ونيس» و«أيوب»، حيث يعتدى رجال أيوب على «ونيس»بالضرب لاسترداد القلادة (العين الذهبية) من «ونيس»، تظلم الشاشة تماما مع صوت ضربة العصا الثانية. واستخدم **شادى** الفيلم الدليل الأسود لتحقيق ذلك التأثير، ثم قطع إلى ظهور تدريجى ٣٦ كادر لنرى ونيس ملقى على الرمال على شاطئ النيل وآلة التصوير أخذت نظرة عين الطائر من أعلى إلى أسفل.

## أهم نماذج روعة المرئيات

وفى ختام هذا المقال نلخص أهم نماذج روعة المرئيات فى فيلم المومياء، فيما يلى:

١ ـ لا جدال فى أن المواقع الأثرية التى صور فيها **شادى عبد السلام** معظم مشاهد فيلم **المومياء**، تمثل أقصى ما يطمح إليه مخرج قادر على تذوق جماليات المنظر، فهناك أطلال معابد الفراعنة بين التلال الرملية المنتشرة فى الصحراء، التماثيل العملاقة والحوائط المنقوش عليها الحروف الهيروغليفية ومتاهات عظيمة ما زالت قائمة كبنايات من الأحجار المنحوتة البناء مازال الناس يعيشون فيها. أضف إلى ذلك مجرى النيل الذى ينساب متعرجا خلال الرمال وجبل الموتى العظيم يرتفع فى خلفية المنظر. وكذلك أهل الجبل بزيهم الأسود الموحد، ويشكل كل ذلك منظراً موحشا مقبضا للصدور ولكنه أيضا يتصف بالجمال، وحول هذا المنظر يصفر الريح ليضيف إلى المنظر تأثير موسيقى غريبة غير مألوفة. ولقد كان طبيعيا أن يصمم **شادى عبد السلام** ملابس الفيلم بنفسه بعد خبرته الطويلة فى هذا العمل فى

مصر والخارج. وتتأكد خبرة شادى بالصفات الفوتوغرافية المميزة للفيلم بالألوان المستخدمة فى تصوير المومياء باختيار الخامات المناسبة لذلك الفيلم فظهرت ملابس القبيلة - أهل الجبل - سوداء بالفعل. وظهر هذا التأثير شديد الوضوح فى لقطات موكب دفن الشيخ سليم، الذى تصل إليه آلة التصوير عبر ممر ضيق يبدو مشقوقا فى الجبل.

٢ - البتلات الأرجوانية التى نراها منثورة على الأرض بعد انتهاء مراسم دفن الشيخ سليم.

٣ - القلادة (العين الذهبية) التى ينزعها العم الأكبر بعنف من عنق المومياء فى زيارة «ونيس» وشقيقه الأولى لخبيئة الدير البحرى.

٤ - مركب الأفندية (المنشية)، وتحدث عنها شادى قائلا (٣) «... وهذا القاهرى جاء فى مركب من الحديد.. فهذا هو القرن العشرون قادما إليهم (يقصد إلى أهل الجبل) إذن.. الحديد والتصنيع والآلة وصفارة المركب التى تصبح ممثلا هى الأخرى وليس مجرد آلة.. فهى تظهر فى الفيلم ظهورها الخاص بدخولها الخاص فى النيل بمن عليها من القادمين من القاهرة... كما لو كانت طبقا طائرا قادما من المريخ دون أن تكون هناك ضرورة لنرى المريخ لنعرف ذلك».

٥ - عناية شادى الفائقة بالتفاصيل الدقيقة لملابس زينة (نادية لطفى) بحيث تبدو تحت عباءتها السوداء حلى ونمنمات كثيرة ولعل هذا هو ما يميزها عن أهل الجبل.

٦ - الثراء الذى تدل عليه ملابس أيوب ومركبه الشراعى وتعامله مع رجاله.

٧ - أحمد كمال بين توابيت خبيئة الديرى البحرى. ■

## الهوامش:

(١) Visuál Splendour

اصطلاح ورد فى المقال التالى

Shadi AbdElsalam/ The Night of Counting The years

Sight and Sound

Winter 1970/71

page 17

By John Russell Taylor

(٢) Mizoguchi, Kenji

مخرج يابانى (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ولد فى طوكيو

والفيلم الذى قدم ميزوجوشى للسينما العالمية كان فيلم Ugetsu Monogatari وهو فيلم يروى قصة خزاف يحاول باستماتة أن يواصل حرفته فى قرية مزقتها الحروب وذلك فى فترة القرون الوسطى. ويتقابل مع أميرة وهمية تغويه بالانتقال إلى أرض مليئة بالمباهج الحسية. وكان الكثير منها يتناول قضايا إجتماعية وخاصة اضطهاد النساء.

(٣) شادى عبد السلام حوار لم ينشر طوال ١١ سنة.

سامى السلامونى

مجلة الإذاعة والتليفزيون - العدد ٢٦٩٣ - ٢٥/١٠/١٩٨٦ الصفحات ٢٦ - ٢٩

(٤) نشرة نادى سينما القاهرة - الموسم الثالث - ٦٩/١٩٧٠ - العدد الثامن - الصفحة رقم ٤

(٥) التعريض المسبق للفيلم السالب الملون

سيد عبد الرحمن قلج

جماليات اللون فى السينما - الصفحات: ٨٦-٨٩

الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

الحواشى - الهوامش

(٦) المرجع السابق

الصفحات من ١٤٤-١٤٧، من ١٨٣-١٩٢

(٧) Pictorial photography

(٨) Encyclopedia of pictorial photography

Volume 8, p. 1360

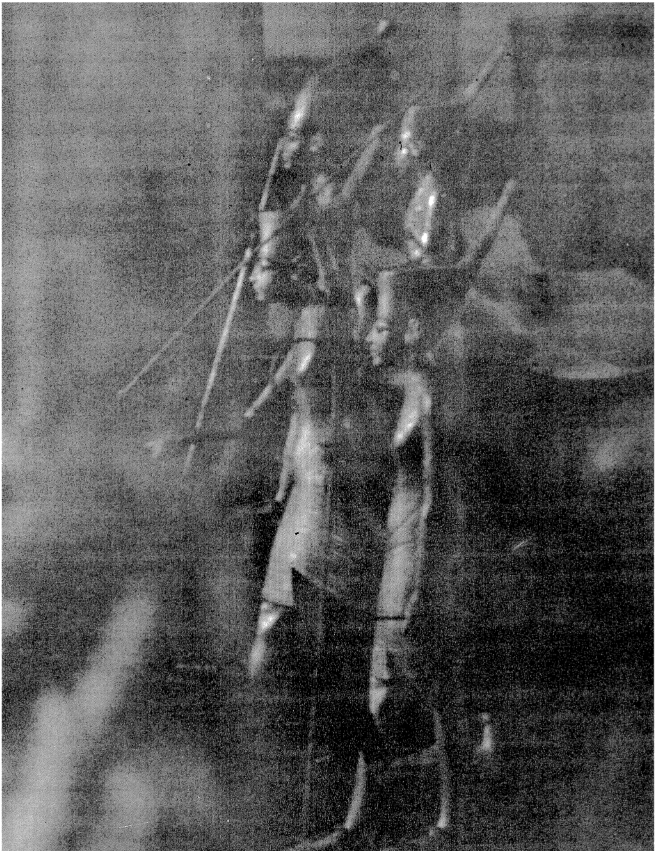
and

Volume11, pp. 1958- 1964

(٩) المرجع رقم ٤ - الصفحة رقم ١٣

(١٠) Establishing Shots

(١١) Black Leader



من فيلم الكرسى

# المراجعات

# خارج الحدود

١٥٤ مزيد من الكنوز المصرية، ديفيد روبنسون. ١٥٨ رجل يستحق المشاهدة، ديريك مالكولم. ١٦٢ مهندس المناظر المصرية، جون راسل تيلور. ١٦٤ حديث عن المومياء، جى هانبيل. ١٦٦ الإيقاع المصرى البطئ. ١٧٠ المومياء: لقد توديت باسمك، كلود ميشيل كلونى ترجمة: احمد عثمان.



خارج الحدود

# مزيد من الكنوز المصرية

## ديفيد روبنسون

فى فيلم «المومياء» (أو ليلة حساب السنين) أنتجت هيئة السينما المصرية أول فيلم مصرى فى التاريخ يجتذب اهتماماً عالمياً واحتفاءً من النقاد، إنه حدث محرج للغاية فى سينما طالما كرست نفسها لإنتاج أفلام ذات صيغ بدائية للاستهلاك المحلى، حتى إن الفيلم لم يعرض فى موطنه رغم مضى عامين على إنجازه. وبالفعل فإن عرضه فى لندن هو أول عرض له، خارج المهرجانات السينمائية.

للوهلة الأولى يبدو السرد السلس والمتمهل حتى مفتقراً للبراعة، ولكن المشاهد التالية تكشف شيئا فشيئا علاقات دقيقة ومركبة بين الناس والتاريخ، وبين الماضى والحاضر. ويستند الفيلم إلى حدث حقيقى، وقع عام ١٨٨١ وهو اكتشاف مخبأ للمومياوات الفرعونية بالدير البحرى، حيث كانت رفات أربعين من الفراعنة من أسر مختلفة قد خبئت على عجل قبل ثلاثة آلاف عام، لإنقاذها من لصوص المقابر.

يتحير علماء الآثار فى القاهرة إزاء ظهور قطع من الكنوز القديمة فى السوق السوداءومصدرها المجهول لديهم هو قبيلة «حرابة»، التى عاشت جيلاً بعد جيل على المومياوات الملكية وكان سر مكان إخفائها ينتقل من كل رئيس قبيلة إلى أبنائه وورثته، بوصفه حق ميراث سرى.

ويأخذ الوارثان الجديدان، «ونيس» وشقيقه، فى التساؤل حول إرثهما الرهيب، ويجلب عليهما هذا التمرد على أعراف القبيلة عقاباً قاسياً من رفقائهما. غير أن غريزة ونيس ترشده أخيراً إلى كشف المخبأ «للأفندية» من متحف القاهرة. ويقف رجال القبيلة ـ صامتين عاجزين عن التدخل ـ يرقبون موكب موتاهم القدماء، وهو يبدأ رحلته إلى حيث الأمان فى القاهرة.

المشهد من الناحية البصرية يبهر الأنفاس، وقام بتصويره عبد العزيز فهمى فى «إيستمان كولور» (وهى معروفة بمعداتها القديمة بشكل يثير الأعصاب)، واللون مستخدم بدقة تضاهى الرسم. وتسود ألوان ذهب الرمال والأحجار، وزرقة السماء العميقة، والأبيض والأسود فى أردية رجال القبيلة، فى مجال لونى هادئ ومتحفظ reslrained وهناك مشاهد منفردة فذه، مثل مشهد نثر البتلات على قبر شيخ القبيلة، والتى تملأ تدريجيًا الشاشة بأسرها بلون أرجوانى درامى. ومشهد بطل الفيلم وهو فى وضع قزمى عند قدم تمثال عملاق، أو عند جدار ضخم عليه نقوش، ثم اللقطات الأخيرة الرائعة لموكب التوابيت الحجرية وسط الضوء الخافت، ورحيل السفينة

النهرية في النيل وضوؤها البرتقالي يخفت في الظلام الضبابي بينما يرقبها رجال القبيلة الذين حل بهم الخراب، هناك دائما وفي كل مكان صورة الشخوص الساكنة تواجه خلفية من رمال الصحراء اللانهائية، تصطفق أرديتها السوداء كالسياط في الرياح التي تحول هؤلاء إلى طيور غريبة عابسة. وقد أصبح الممثلون جزءا من ذلك نفسه الكيان المصنوع، فيتحركون ويتكلمون بأسلوب يبدو طقسيًا وشبيهًا بالكتابة المصرية القديمة.

قد يدفع هذا كله للظن بأن خصائص الفيلم حسية وزخرفية أساساً، ولكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق. ففي مقابل تتابع السرد على نحو متحفظ ورشيق شبيه بالنقش، هناك دينامية (حركية) نابعة من الإيقاعات الخفية القوية، والغموض الذي تثيره علاقات ليست محددة تماماً، والنظرات المتبادلة بين غرباء، مفاجئة ومؤتلفة على نحو لاتفسير له.

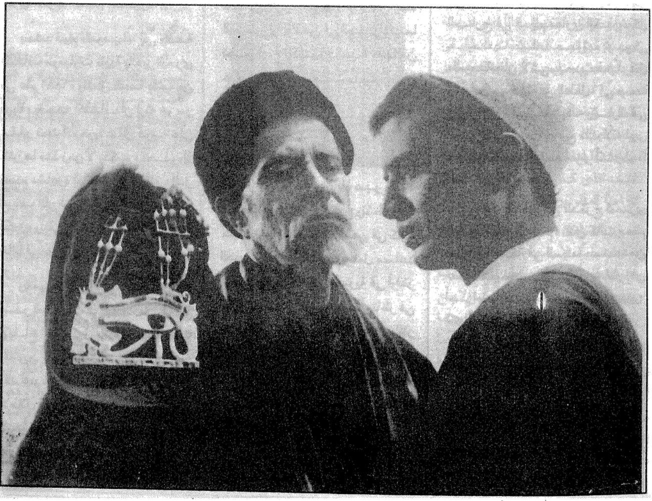
يتسم عالم **شادي عبد السلام** دائماً بمسحة غيبية، وهناك أساسًا الإحساس بعلاقة الإنسان الروحية بماضيه العرقي. تند عن البطل صرخة ألم حقيقي حين يكتشف أن الأطلال التي كانت موطنه وملعب طفولته يمكنها - وهي الخرساء تجاهه - أن تبوح بأسرارها للأفندية القادمين من القاهرة. وفي النهاية، حين يحمل ميراث قبيلته بعيداً، يقف وحيداً منبوذاً(يضم الممثل أحمد مرعي جسده بيديه وكأنه يدفع إحساسا بالبرد عنه): لقد خان قبيلته، ولكنه بطريقة ما لايفهمها تماماً كان أميناً مع ماضيه.

إن مايميز الفيلم هو طرحه للغز وليس إيضاحه، قدرته على جعل عالم قديم بعيد ملموساً.

**المومياء** هو الفيلم الأول **لشادي عبد السلام** كمخرج. وكان قد تدرب كمهندس معماري، وعمل مصمماً للمناظر في فيلم «كليوباترا»، ومهندس ديكور استشاري في فيلم «فرعون» البولندي، ثم مهندس ديكور في فيلم «الصراع من أجل البقاء» للمخرج **روسيلليني**، وقد قام بإخراج بعض مشاهد هذا الفيلم، لأن **روسيلليني** لم يتمكن من إخراجها بنفسه بعد أن نشبت الحرب مع إسرائيل، ومن ثم قبل روسيلليني بتحمل مسئولية المشاهد التي صورها **شادي عبد السلام**.

وبعد مثل هذه البداية البارزة، لايسع المرء إلا أن ينتظر بلهفة فيلمه القادم عن حياة أخناتون، والد زوجة توت عنخ آمون. ■

من فيلم المومياء





خارج الحدود

# مفاجأة المائدة المستديرة

فمفاجأة المهرجان حتى الآن لم تأت من بين الأفلام المدعوة على الإطلاق، بل وسط عروض الأفلام العربية المرافقة للمائدة المستديرة.

يستند فيلم «المومياء» إلى واقعة اكتشاف مومياوات طيبة بالدير البحرى فى عام ١٨٨١، وتتعلق القصة بشاب من قبيلة، يفجعه اكتشاف أن إرثه هو سر مقابر تحت الأرض، عاش قومه على كنوزها منذ زمن لا يذكره أحد. وإذ تصدم مشاعره إهانة الموتى، يكشف السر لموظف آثار شاب وتفتح المقابر، وتؤخذ الكنوز، ويبقى الشاب وحيداً بعد أن أصبح خائناً فى عين قبيلته.

ويتميز الفيلم بسلاسة فائقة وبإيقاع يسحر المشاهد حتى يجعله يتقبل هذا الإيقاع المتمهل بالذات. التصوير والتكوين بديعان للغاية، متقشفان ومع ذلك غنيان فى استخدامهما لمناظر الأطلال القديمة والتلال والنيل والملاحة فيه. كل لقطة تتمتع بتكوين دينامى بحيث تربطها حركتها باللقطة التالية. وهناك بصمة للمخرج إيزنشتاين فى كل مفهوم ترتيب الأشياء فى المشهد أو اللقطة (ميزانسين)، وفى السيناريو. وبالفعل تشعر أن شخوص رجال القبيلة الملفعين بأردية سوداء، الرابضين وسط الصخور أو الواقفين فى الصحراء بينما تصفع الريح أرديتهم كالسياط، إنها من عمل مخرج معجب بفيلم «إيفان الرهيب».

والواقع أن المخرج **شادى عبد السلام** لم يتكون فى ظل الاتجاه الأكاديمى المتأثر **بإيزنشتاين**، بل عبر نشاط سينمائى تجارى متنوع ونشط، وقد حصل على تعليمه الجامعى فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وعمل مساعد مخرج فى أربعة أفلام مصرية فى أواخر الخمسينيات. ثم عمل مصمم مناظر فى فيلم «كليوباترا»، ومستشار هندسة مناظر فى فيلم «فرعون» البولندى، ومهندس مناظر فى فيلم «الصراع من أجل البقاء» للمخرج **روبرتو روسيلليني**. إن **شادى عبد السلام** بالتأكيد هو بالتأكيد أول مخرج مصرى يتمتع بمستوى عالمى. ■

(التايمز ٢٧ مارس - ١٩٧٠)



خارج الحدود

# صانع الخلود

فمن المفارقات أن الفيلم البارز الآخر هذا الأسبوع «المومياء» مختلف فى تناوله السينمائى بأسره أيضا إلى أبعد حد. فبينما يحول كل شىء إلى الخارج فى فيلم «هارى القذر»، كل مايحدث نشاهد حدوثه، يبدو فى «المومياء» أن لاشىء يحدث فعليًا، فكل ماهو مهم يحدث فى الداخل، فى صمت ويراود المرء انطباع بأنه يشارك فى طقس غريب، مؤثر مع ذلك لأنه ليس مفهومًا تمامًا (ولعله مؤثر أكثر لهذا السبب).

إنه أول فيلم روائى للمخرج المصرى **شادى عبد السلام**، الذى كانت معظم خبراته السابقة فى السينما مستمدة من عمله كمصمم ومهندس مناظر (فى أجزاء من «كليوباترا» و «فرعون» **لكواليروفيتش**).

هذا بحد ذاته كاف لإثارة الحذر، فأفلام مهندس المناظر عادة ماتكون عن الديكور، تماماً كما تبدو أفلام المصورين عن الفوتوغرافيا. ولكن أى شكوك من هذا النوع سرعان ماتنحى جانبًا فى هذه الحالة. فرغم الروعة البصرية الخيالية التى يتسم بها الفيلم، الذى لاتوجد به

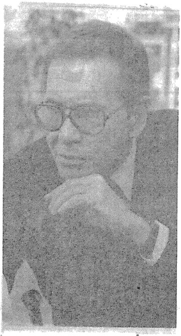
لقطة واحدة لاتطارد الذاكرة، فإن مايجعله حقًا مثيراً للإدمان (وأعترف أنى شاهدته أربع مرات أنا نفسى) هو تلك الحياة الداخلية الغامضة فيه.

وذلك أمر يبدو أنه مستقل عن القصة الفعلية، وهى تتعلق باكتشاف التوابيت الحجرية لعدد من الفراعنة فى فترة لاحقة لعام ١٨٨٠، وكان هؤلاء قدنقلوا من وادى الملوك لتفادى لصوص المقابر،

وكان سر مدفنهم الأخير ينتقل من زعيم لزعيم فى قبيلة تعيش فى المنطقة، وكانوا يستخدمون هذه الآثار كمصدر عيش طارئ فى الأوقات الصعبة. ويأتى الكشف عن السر - حسب رواية **شادى عبد السلام** عبر أزمة ضمير يمر بها زعيم القبيلة الجديد الشاب، حين يكتشف أن بداخل التوابيت الحجرية أناساً، أسلافاً يمكن معرفة أسمائهم وقراءة لغتهم.

والكيفية التى تتطور بها هذه الدراما نحو حلها غريبة جداً، الجميع فى الفيلم، شباباً وعجائز، ذكورا وإناثاً على درجة كبيرة من الجمال. ويعثر البطل فى طريقه على مايجب أن يفعله عبر مجموعة من المقابلات البطيئة والمشحونة للغاية مع آخرين: أقاربه ورجال قبيلته، وعامل متجول ينشئ معه صداقة مفاجئة، وأخيراً مع موظف الآثار الشاب الذى كان يبحث بلا جلبة عن الفراعنة المفقودين لفترة من الوقت.

إن **شادى عبد السلام** مخرج أصيل تمامًا، لا يشبه أى مخرج آخر أعرفه فى أسلوبه ورؤاه قد يكون أقرب نظير له يابانياً مثل (ميزوجوش). ولايسع المرء أن يتكهن أويتنبا بشىءعن السينما المصرية إنطلاقاًمن فيلم كهذا، بأكثر مما يمكنه أن يطلق تعميماًعن السينما الهندية انطلاقاً من أعمال «ساتياجيت راى»، ولكن من الواضح أنه هو نفسه مخرج بالغ الأهمية، وفيلم **المومياء** هو بكل تأكيد الفيلم الأكثر إبهاراً الذى يخرج من القارة الأفريقية ■



شادى عبد السلام



## خارج الحدود

# الطابع الوقائعى

فى معظم الأفلام المصرية ذات طابع تجارى فج، غير أنه خلال بضعة الأعوام الماضية تحققت بعض الإنجازات الفنية المثيرة للاهتمام. ومن أبرزها فيلم «المومياء» الذى حصل على جائزة جورج سادول فى عام ١٩٧٠.

فى أسلوب شاعرى قوى يحكى المخرج وكاتب السيناريو **شادى عبد السلام** محنة ابن زعيم قبيلة معتد بنفسه، بعد أن علم أن رخاء القبيلة اعتمد على مدى أجيال على نهب المقابر الملكية القديمة.

يستمد الفيلم جذوره العميقة من العادات والتقاليد القبلية، حتى إن بوسع المرء أن يتعاطف مع جميع الولادات المتصارعة فى داخل الشاب والتى يثيرها الكشف عن ولائه نحو قومه، ورغبات والده الميت، وقداسة أسلافه المدفونين، وإحساسه الخاص بوحدة شخصية.

يثير الفيلم قضايا أخلاقية عميقة ويستكشفها، غير أنه يطمسها آخر الأمر بالطابع الوقائعى لإطاره العام - قصة اقتفاء سلطات متحف القاهرة أثر المقابر القديمة فى أواخر القرن التاسع عشر. ■

**مورننج ستار ٣٠ مارس - ١٩٧٠**



خارج الحدود

# رجل يستحق المشاهدة

## ديريك مالكولم

فى المومياء هو أول فيلم مصرى رأيته يبدو منطوياً على موهبة كبيرة. وهو أيضاً واحد من تلك الأفلام التى تحتاج منك صبراً فائقاً وعلى وجه الإجمال يعوضك عنه. إنه بطيء جداً. ولكنه يسمّرك - مثل أفعى كوبرا - بتحديقة صارمة صرامة غير عادية. وفى النهاية عليك أن تستسلم لهذا التنويم المغناطيسى.

تستند القصة إلى واقعة اكتشاف مخبأ ملكى للمومياوات فى طيبة عام ١٨٨١، وهى من جهة فيلم إثارة، ومن جهة أخرى دراما هوية. تحتفظ قبيلة صحراوية بسر المومياوات، حيث تقتحم مقابرهم لسرقة كنوزها التى تأكل من بيعها. يموت زعيم القبيلة ويشعر ابنه بالفزع إزاء انتهاك المقدسات. فى غضون ذلك تكتشف السلطات المقابر وتقنع الفتى بالتعاون معها لإنقاذ المومياوات من أجل الأجيال القادمة.

إن ما يجعل الفيلم رائعاً هو أولا وقبل كل شيء خصائصه البصرية. حيث تتابع اللقطات ذات التكوين البديع واحدة إثر أخرى، فى تكامل تام فيما بينها، وتحت السيطرة المطلقة للمخرج. وهناك تناول نسكى للحكى يلوح أنه يعطى معنى أعمق كثيراً من السطح. إنه يشبه مشاهدة طقس، تأمل أن يفضى بك فى النهاية إلى سر مهم.

وقد لا يكون السر واضحا، وعلى المرء أن يحذر من أن يجد فى الجديد والغريب من المغزى أكثر مما هو عليه حقا.

غير أن شادى عبد السلام، مخرج الفيلم، هو بلا أدنى شك رجل يستحق المشاهدة. ففى وقت يصنع مخرجو الأفلام اللاشيء من أشياء لها جدارتها، يبدو أنه يفعل العكس. ■

**آرتى جارديان**

**٣٠ مارس - ١٩٧٢م**



خارج الحدود

# تجربة أسرة

فيلم المومياء ــ الذى يقدم عرضه العالمى الأول فى «باريس ـ بولمان» تجربة آسرة. وهو أول فيلم روائى مصرى يعرض هنا، وبالمعايير العادية يعد بطىء الإيقاع، قصته هزيلة، تتسم بالأسلوبية. ولكنه أيضا فردى للغاية، وبالغ الجمال بطريقته الخاصة، ومشبع تماما إنه يثير اهتمام المرء على الفور برؤية المزيد من الأفلام المصرية، إذا كانت تحمل أى شبه بهذا الفيلم.

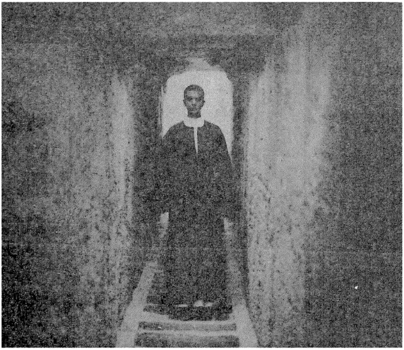
وتدور القصة حول اكتشاف عدد من المومياوات الملكية فى عام ١٨٨١، والتى لم تكن معروفة حتى ذلك الحين إلا لقبيلة تعيش فى المنطقة وتزيد دخلها عن طريق النهب المنتظم لكنوز تلك المقابر. وحين يتم العثور على المومياوات تنقل إلى القاهرة حيث مازالت فى المتحف المصرى حتى الآن فيما أظن.

وحول هذه الوقائع الحقيقية تنسج قصة شخصية عن شاب يتمرد على عمليات نهب القبور، ويفشى السر لموظف الآثار، ويتعذب بشكوكه الذاتية. ولكن هذا فقط «اسكتش» خفيف عن الفيلم.

فالأمر الذى من الواضح أنه يشغل المخرج شادى عبدالسلام، هو الروائع البصرية فى بلاده، وعظمة طيبة. وقد استطاع أن يحقق غرضه بامتياز، وسوف أتذكر دائما ـ مثلا ـ عويل الرياح المتواصل، والمشهد المنذر لأردية رجال القبيلة السوداء وهى ترفرف فى الريح.

ربما كان لفيلم المومياء مذاق خاص، وإذا كان الأمر كذلك فقد وجدت نفسى متلائما معه بسرعة، ومقرا ببراعته الفنية وفرديته. ■

٣٠ مارس ١٩٧٢





خارج الحدود

# كنز من تلك المقبرة الأخرى

ق كان سلوكا حاذقا جداً من عارضي فيلم المومياء. أن يؤجلوا افتتاح مقبرتهم، إن جاز التعبير، إلى ما بعد افتتاح معرض توت عنخ آمون في لندن، فالفيلم المصري الذي يتناول اكتشاف كنوز مشابهة في تاريخ سابق، استقبل بحفاوة كعمل كبير في مهرجان فينيسيا قبل عامين.

ذلك هو الفيلم الروائي الأول لشادي عبدالسلام كمخرج وكاتب سيناريو، وهو تلميذ لروسيلليني الذي تبناه أيضا، وعمل مهندس مناظر في الفيلمين الكبيرين «كليوباترا» و«فرعون» البولندي.

في هذه الحكاية، التي أعتقد أنها تقتفي أثر الوقائع بدقة، والتي تدور حول اكتشاف مخبأ للمومياوات في طيبة عام ١٨٨١، يجد المخرج موضوعا مليئا بالغرابة والإثارة، ويعثر على أسلوب يلائم هذين العنصرين تماما.

في المشهد الافتتاحي الذي يعرض اجتماعا لرجال الآثار في القاهرة، يتم بسط الوقائع بسرعة، كما ينقل إلينا المشهد قدراً من الغموض الذي يحيط بفتح مقابر ترجع إلى ثلاثة آلاف سنة مضت.

كانت بعض التحف قد أخذت تظهر في السوق السوداء للآثار، ويلوح أنها من مقابر الأسرة الحادية والعشرين، التي لم تكن معروفة حينئذ ويعرض موظف شاب من رجال الآثار أن يقوم بزيارة لمنطقة طيبة للتقصي أثناء الصيف، وهو موسم إقفال عادة، ثم ننتقل إلى طيبة نفسها.

ما من مخرج يملك عينا سينمائية يمكن أن يطمح في أكثر من ذلك الموقع الرائع - ونذكر بأن **شادي عبد السلام** كان مهندس مناظر، معابد الفراعنة المهدمة وسط تلال الرمل في الصحراء، تماثيل عملاقة، وحوائط محفورة عليها نقوش هيروغليفية، ومتاحف هائلة من الممرات التي تنتصب فيها مبان من الحجر المنحوت مازال الناس يعيشون فيها.

أضف إلى ذلك النيل وهو يشق طريقه وسط الرمال وجبل الموتى العظيم يرتفع من خلفه، أضف أيضا رجال القبيلة ونساءها وأرديتهم السوداء، يكتمل لديك مشهد غريب وجميل في الآن نفسه. تصفر في جنباته الريح لتضيف أيضا مؤثرا موسيقيا غريبا.

كانت قبيلة الجبل بالطبع هي التي تسرق المقابر بانتظام، ربما لأجيال عديدة، فهم لصوص مقابر بالوراثة. وحين يموت العجوز الذي يعرف سر مدخل المقبرة مع أخيه، ينتقل السر إلى ابنيه اللذين يروعهما مشهد انتهاك قدسية الجثة الملكية، كل بطريقته. وبينما يقتل الأخ الأكبر على يد عمه حفاظا على السر، يهم الآخر وسط الأطلال شارد الذهن، حتى يسترد وعيه.

إنها أزمة ضميره، والتي يتم الكشف عنها لأول مرة حين يفاتحه في الأمر وسيط مهرب الآثار الذي يعرض عليه مفاتن بنات عمه، ثم المهرب العجوز نفسه الذي يصل في مركب شراعي يحيطه جو من الفخامة في مشهد جميل من مشاهد الفيلم. وتبدأ الأزمة: أيواصل تلك التجارة، منتهكا القانون ودينه، ليبقى على رخاء قبيلته أم يعترف لموظف الآثار الذي وصل في مركب نهري - في لقطة لا تنسى - وينتظر بصبر.؟

وقد نقل الممثل أحمد مرعي حيرة هذه الشخصية بكفاءة، والشخصيات الأخرى أيضا مقنعة بقدر لا يقل عن المشهد ولا يعني ذلك أن الأسلوب واقعي. فهو بالغ الشكلية ويوحي بطريقة حياة في القبيلة خارج الزمن، ولعلها ترجع للأسرة الحادية والعشرين ذاتها، رغم أن مشاهد المراكب البخارية فيها نقيض ظريف، مع إحساس بفترة ١٨٨٠؛ موظف الآثار بزيه الرسمي، الحراس بزيهم الأبيض مع الطربوش الأحمر، حتى يشعر المرء أن الجنرال «جوردون»، قد يأتي عبر النهر في مركب كهذه تماما، وبالفعل جاء سقوط الخرطوم بعد أربع سنوات من هذا التاريخ. ■

**ديلي تليجراف**

**٣٠ مارس سنة ١٩٧٢**



من فيلم الاهرامات وماقبلها

خارج الحدود



# مهندس المناظر المصرية

## جون راسل تيلور

قـ كان شادى عبد السلام، الذى أخرج فيلم «المومياء» أو «يوم أن تحصى السنين» أحد مهندسى المناظر فى الفيلم الأمريكى «كليوباترة»، وكانت مهمته الرئيسية عندئذ أن يتأكد من أن المركب الذى كانت تجلس كليوباترة فوقه كالعرش البراق، قد احترق فعلا فوق سطح الماء. ثم أصبح مهندسا للمناظر فى الفيلم البولندى «فرعون»، وعلى هذا يمكنك أن تتوقع أن تكون محاولته الأولى كمخرج فيلم روائى ممتعة للعين وأن تكون مصرية صميمة. وهاتان الصفتان متوفرتان دون شك فى الفيلم، ولكن على عكس أغلب أفلام مهندسى المناظر، وعلى عكس أغلب الأفلام المصرية، فإن هذه التجربة تصل إلى ما هو أكثر من هذا. إنها لا تقف عند حد المناظر، كما أن مصريتها تعتمد على براعة الخيال أكثر مما تعتمد على مجرد النواحى التكنيكية.

ويبدو أن ما أثار خيال عبد السلام منذ اللحظة الأولى، فى الفيلم «المومياء» وفى فيلمه القصير المصاحب «الفلاح الفصيح»، كانت رؤية خاصة لمصر القديمة وارتباطها التخيلى والثقافى بمصر اليوم. والفيلمان كلاهما يحاولان التعبير عن هذه الرؤية، ويحاولان ذلك بأسلوب بعيد عنا يتوفر فيه الإحساس الهيروغليفى. بأسلوب لا مثيل له فى السينما إلا فى أعمال المخرج اليابانى ميزوجوشى. وفيلم «الفلاح الفصيح» عبارة عن قصة خيالية صغيرة مأخوذة عن أوراق البردى المصرية القديمة، التى استخدمها عبد السلام مباشرة كسيناريو تنفيذى. إنه أحد تلك الافلام التى تكون كل لقطة فيه عنصر جمال جديد، ولكن دون أى تعثر أو اندفاع فى الجودة المرئية، وهذا هو الأمر الذى يثير الإعجاب. إنه يتحرك ببطء إلى الأمام ولكن بإصرار، ليروى قصة فلاح. نهبت منه دوابة بما عليها، يبحث عن العدالة فى إطار مناسب من الغموض، وكأننا فى الواقع أمام نافذة فتحت فجأة لنطل منها على عهد مضى، ثم قفلت فجأة أيضا.

أما فيلم «المومياء» فإنه أقرب إلينا ظاهريا. إنه يروى قصة إعادة اكتشاف جثث الفراعنة عام ١٨٨١، التى كانت مخبأة قديما فى جبل قريب من وادى الملوك، حتى لا تنتهك هذه المقدسات وتقع فى أيدى سارقى المقابر. ولكن أغلب هذا الفيلم، الذى كتبه أيضا

عبدالسلام، يدور حول الدراما الداخلية لشاب يرث بعد وفاة أبيه سر المكان الذى استقر فيه الفراعنة لعدة قرون، تحت حراسة مشددة من أفراد قبيلته. ويصدمه إلى حد يعجز عن تفسيره. أن يرى إحدى المومياوات وقد انتكهت قدسيتها من أجل المال الذى يمكن الحصول عليه مقابل المجوهرات التى تضمها، لتحسين حال أهل القبيلة المعدمين. ويتابع الفيلم هذا الشاب خلال يوم من التفكير المتواصل، تتخلله أحداث مختلفة ذات مضمون غامض، حتى يقرر فى النهاية أن يبوح بالسر لأعضاء البعثة الحكومية، ليحفظ جثث الفراعنة وليلحق الإفلاس والخراب بأهل قبيلته.

ومن المؤكد أن أول ما يخرج به المتفرج هو تأثره بروعة المرئيات إلى حد خيالى فى هذا الفيلم. وأغلبها لقطات فردية لا تنسى، مثل لقطة جنازة (والد البطل) حيث تنثر البتلات الأرجوانية على الأرض حتى تتحول الشاشة جميعها إلى اللون الأرجوانى، أو لقطة اقتراب الشاب من حوائط المعبد وهى مصورة من أعلى مباشرة بحيث يصبح هو الجزء الوحيد المتحرك وسط هذا التشكيل الرائع من الحجارة الذهبية. إلا أن هذا فيلم لمهندس مناظر، وإذا كان الأمر قد اقتصر على هذا الجانب لأصبح الفيلم مجرد تمرين خاو، إن ما يلفت النظر أكثر من هذا هو كيفية استخدام هذه التأثيرات. هناك شد كهربى بين كل لقطة والتى تليها، بحيث مهما طالت مدة أى لقطة فإننا لا نفقد أبدا الإحساس بالتتابع المستمر. ويبدو أن هناك تحت هذا السطح الرائع، أشياء أخرى أكثر مما يقال بطريق مباشر، كما قال بنتر ذات مرة: «وراء



أحمد مرعى فى فيلم المومياء

الكلمات المنطوقة يوجد الشىء المعروف الذى لم ينطق به أحد».

ويحتفظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس، ومن الغريب أيضا أنه بالرغم من خلوه من أى تلميحات جنسية مباشرة وأن جميع ممثليه من الرجال تقريبا، إلا أن فيه إحساسا بالإثارة الجنسية. كيف يمكننى أن أوضح العظمة والقوة التى استغلت بها اللقاءات المباشرة فى الفيلم، مهما كانت بسيطة فى مظهرها؟ لقد عثر عبدالسلام وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية القديمة، على لغة جديدة مدهشة عجيبة خاصة به. وربما نحتاج إلى حجر جديد من رشيد لكى نحل شفرة هذه اللغة بالكامل. ولكن حتى بدون هذا الحجر، فإن الفيلم يؤثر فينا ويحركنا، وإن كنا قد لا نفهمه بالكامل. ■

ترجمة: **أحمد الحضرى**

مجلة «سايت آند ساوند» يناير ١٩٧١

خـارج الحـدود



# حـديث عن المومـياء

## جي هانبـيل

فـي يعد فيلم المومـياء تأملا لمعنى، ولمصير ثقافة قومية لشعب ظل أحـقـابا طويلة يئن سواء بسبب منه أو من الخـارج من وطأة التـخلف، شعب مـدفـون فى مـاضٍ عظيم، تغـمـره تعـاسـة وتخلف اقـتـصـادى واجـتـمـاعـى وسـيـاسى. فـمـا المومياوات سوى رمز للثقافة المصرية التى عليها أن تبعث من جديد بعد قرون عانت خلالها من الانحدار. غير أن هذا الأفول قد أحـدث شرخـا بين أفراد الشعب من الذين أؤتمنوا على كنز الثقافة من ناحيـة ورجـال الـفكر- على الرغم من قلة عـددهم- من ناحية أخرى. وقد اضطر رجال الفكر من أجل التـواصل مع التـاريخ المعـاصـر، أن يسـتـعـيروا من الغـرب العلم والتكنولوجـيـا الحـديثـة، مما أفـقـدهم بعـضـا من هويـتـهم الثقافية فانفصلوا إلى حد ما عن الشعب. ومن هنا تـتـضح جليـا كل المعـانى التى استطاع شادى عبد السلام أن يستخلصها من حدث عارض له دلالة عميقة للغاية.

وقـد أدلى شـادى عـبـد الـسـلام، مؤلف الفيلم والذى كان يبلغ من العمر أربعين عـامـا فى ذلك الحين، بهـذا الحديث لجى هانبيل حول فيلمه.

### ● كيف بدأت العمل فى المجال السينمائى؟

- بدأت من خـلال الديكور، فـأنا فى الأصل مـهـندس ديكور، درست فـى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. كمـا ارتدت عدة مدارس خاصة بالمسرح فى إنجلترا. وقد اختارنى المخرج البولندى كاواليرووس لأعمل معه مستشارا فى فيلمه «الفراعنة» وقمت بتصوير بعض المشاهد بنفسى. كما عملت مع المخرج الإيطالى روبرتو روسيللينى الذى يرجع إليـه الفضل فى أننى أقـدمت على إخـراج المومـيـاء. لم يرض أى منتج خاص أو عام بتمويل هذا السـيناريو الذى قـمت بتـأليـفـه. فـقـام روسيللينى بتقديمه إلى وزير ثقافتنا الذى قبله بناء على تزكيته لى. والحقيقة أنه لولاه لبقى هذا السيناريو حتى الآن فى أحد الأدراج..

### ● كيف وضعت تصورا لهذا السيناريو؟

- يتناول فيلم المومياء حدثا حقيقيا عابرا قرأته منذ مايقرب من الخمسة عشر عـامـا. وقبل كـتـابة السـيناريو اسـتـعـنت بمراجع موثوق بها للغاية، وخاصة كتاب «المومياوات الملكية بالدير البحرى» لعالم المصريات الفرنسى جاستون ماسبيرو. وكذلك كتاب «حياة وموت أحد الفراعنة»

لمدام نوبلوكور. وكما جاء فى الفيلم، فقد تم عام ١٨٨١ وبالقرب من طيبة، العاصمة الفرعونية، اكتشاف مخبأ يحتوى على مومياوات لعدة فراعنة معروفين ينتمون لأحد الأسر التى حكمت مابين عامى ١٩٠٠ و ٩٠٠ قبل الميلاد. وقد سرقت التوابيت الخاصة بهم أثناء تدهور الإمبراطورية. فما كان من بعض الكهنة الورعين إلا أن وضعوا المومياوات فى توابيت حجرية وأخفوها فى مخبأ. ولكن إحدى القبائل عثرت عليها، واستفادت طوال قرون من الزمان من هذا «الإرث» لإعانتها على البقاء من حالة الفقر والحاجة.

وفى الحقيقة، حصل «ونيس» آخر من حملوا هذا السر الذى تناقلته الأجيال، على مكافأة قدرها ٥٠٠ جنيه مصرى، لأنه أبلغ الآثار بمكان هذا الكنز. لقد حذفت هذا الحدث من الفيلم، فقد كان كفيلا بالتقليل من قيمة مافعل. إن ماشد انتباهى فى هذه التراجيديا هو جانبها الرمزى. فمصر، التى تعلم أنها وريثة حضارة مغرقة فى القدم، تسعى للتنقيب عن تاريخها لإعادة اكتشافه.

**● اذن، فهذا الحدث ذو الطابع البوليسى لم يكن سوى ذريعة...**

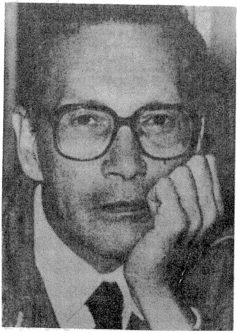
- بالتأكيد، فالأحداث ثانوية بالنسبة إلى، لقد تناولت فى المومياء أساسا إشكالية الثقافة القومية، وهى التى كانت تعنينى. ولقد بنيت فيلمى عن قصد على عدة مستويات. فيمكننا أن نجد فيه وصفا لصحوة شخصية وللموقف الدرامى الذى يترتب على هذه الصحوة، فونيس، المؤتمن على السر الذى تناقلته الأجيال فى قبيلته، ممزق بين إخلاصه وولائه لحضارته التى عاشت آلاف السنين، وثقافة أجداده، وبين متطلبات العالم الحديث والعلوم. وكان مدركا أن هناك خطأ ما حاليا فى موقف ونمط حياة ذويه.

ولكننى وإن كنت من المؤيدين للتطور، إلا أننى لا أدين هذه القبيلة من السارقين. فهى ترمز للشعب الذى يحتفظ بالثقافة القومية والتى عليه بالتالى أن يحترمها ويساعد على تنميتها. لقد أردت أن أوضح من خلال الفيلم أنه، على الرغم من أن ونيس وعالم المصريات الشاب لم يتحدثا قبل لقائهما الواحد بالآخر أبدا، إلا أنهما كانا أخوين وهما يمثلان قطبين من أقطاب المجتمع المصرى. وسوف يجىء يوم تشترك فيه كل الجماهير المصرية فى ثقافة واحدة، وهى الثقافة الخاصة بالعادات المصرية ولكن بصورة متطورة. هذا هو المعنى العميق للمومياء.

**●لم يسع أحد كثيرا لإبراز العلاقة بين الحضارة الفرعونية والحضارة العربية الإسلامية فى مصر.**

- ولكنها حقيقة تاريخية غير قابلة للإنكار. هناك من يحاول فى مجال الرسم أن يستلهم من الحضارة الفرعونية، ولكننى أجد أن موقفهم هذا ينطوى على مغالطة. علينا ألا ننقل الماضى، فهذا خطأ. إن مشكلتنا اليوم فى مصر تتمثل فى استرجاع ثقافتنا الأصلية وكل مافقدناه خلال فترة الاحتلال العثمانى والإنجليزى. ولكن علينا أيضا أن نسعى نحو الحداثة. ونحن لن نستطيع أن ننقل عن أوروبا إلى الأبد.

شادى عبد السلام



**● إن أسلوبكم المنتقى بعناية بالغة فى هذا الفيلم يناقض بشدة السينما المصرية بأفلامها التى تنهمر فيها الدموع...**

- إن أسلوب المومياء يقترب من الشعر أكثر منه إلى الرواية الخالصة البسيطة. وهو إلى حد ما مستوحى من الموشحات الشرقية. فبطء الأحداث كان شيئا سعيت إليه للوصول إلى إيقاع أشبه بالتنويم المغناطيسى.

**● كيف ترى السينما المصرية؟**

- إننى لا أحبها كثيرا. لدينا بعض المخرجين الجيدين، ولكن ماينقصنا بشدة هم المؤلفون بالمعنى الحقيقى للكلمة. إننا نصنع فى السينما إما أفلاما غريبة على الطريقة المصرية، أو أفلاما ليس لها رؤية واضحة. إننا لانحاول أن نخلق عملا مصريا بمعنى الكلمة.

**● وماذا عن مشاريعك القادمة؟**

- لقد كتبت سيناريو فيلم المومياء منذ حوالى أربع سنوات، ومنذ ذلك الحين تغيرت اهتماماتى بعض الشىء فقد وقعت حرب ٦٧، وغيرها من الأحداث. إننى أود أن أصور فيلما عن أخناتون، ذلك الفرعون الجليل الذى يمكننا أن نستخلص من فترة حكمه دروسا معاصرة. ولكننى لا أدرى من أين سوف آتى بالمنتج، فبعض البيروقراطيين الذين يشكلون آفة السينما المصرية لم يحبوا فيلم المومياء على الإطلاق. ويدعون أنه ليس «فيلما تجاريا». ■

ترجمة: **كاميليا صبحى**



خارج الحدود

# الإيقـــاع المصـــرى البطىء

● بداية ، فليقدم المخرج شادى عبد السلام نفسه للقراء هنا فى فرنسا ؟

ـ من ناحية الدراسة أنا مهندس معمارى، فقد درست العمارة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ثم سافرت إلى لندن وتابعت فيها محاضرات عن فن الدراما فى عديد من المعاهد البريطانية طوال فترة إقامتى بها؛ وبهذه المناسبة فإننى أجيد اللغة الإنجليزية أكثر من إجادتى للغة العربية؛ وعدت بعد ذلك إلى القاهرة لأداء الخدمة العسكرية ثم اقتحمت عالم السينما من خلال فن الديكور فقد أعددت الملابس والديكورات الخاصة بفيلم عن حياة فرعون كان يخرجه المخرج البولندى كاواليروى، وقد سجلت بنفسى بعض المشاهد التى تعذر على المخرج تصويرها... وأخيراً، وفى عام ١٩٦٨ بدأت تصوير فيلم «المومياء» إلا أننى توقفت عدة مرات بسبب المشاكل التى تعمد إثارتها بعض البيروقراطيين الذين يثيرون الأزمات فى السينما المصرية.

● ما المصاعب التى واجهتك على وجه التحديد ؟

ـ لم أجد من يقتنع بقيمة الموضوع، وفى هذا الصدد أؤكد أننى نجحت فى تصوير فيلم «المومياء» بفضل المخرج روبرتو روسيللينى إذ كنت قد عملت معه من قبل. وكانت موافقته على تقديم مشروعى إلى وزير الثقافة بسبب اقتناعه بشخص أولا قبل أن يكون مقتنعًا بالموضوع. وبفضل هذه التوصية من جانبه وافق الوزير على فكرة الفيلم وأمر بإنتاجه، ولكن بعض البيروقراطيين أحسوا بالضغط عليهم لتنفيذ هذا العمل الذى لم يحظ بموافقتهم من البداية فحاولوا عمل الكثير لتدميره، وبالرغم من ذلك انتهيت من إخراج الفيلم فى عام ١٩٦٩، وحتى يومنا هذا (أغسطس ١٩٧٠) لم يتم عرضه فى مصر، ولكنه عرض فى عديد من المهرجانات فى الخارج: فى فينيسيا وقرطاج وغيرهما..

● كم بلغت الميزانية المخصصة لإنتاج هذا الفيلم ؟

ـ حوالى ٧٠ ألف جنيه، وكان من الممكن ألا يزيد المبلغ عن ٥٠ ألفا لولا المشاكل التى أثيرت حوله.

**● هل كان فيلم «المومياء» هو أول أفلامك ؟**

ـ نعم ، ثم بدأت بعد ذلك تصوير فيلم «الفلاح الفصيح» وهو فيلم قصير يتناول العهد الفرعونى؛ وبالرغم من ذلك فلست حديث العهد بالسينما إذ إن خبرتى فيها ترجع إلى عشر سنوات مضت تدربت خلالها على العمل السينمائى.

**● هل صادفتك بعض المتاعب فى إخراج هذا العمل؟**

ـ كانت الأمور تسير على مايرام فيما يتعلق بالإخراج إلا أنه صادفتنى بعض المشاكل مع الممثلين بسبب قلة خبرتهم، فالممثلون عندنا يؤدون أدوارهم كما لو كانوا على خشبة المسرح مما يدفعهم إلى المبالغة فى الأداء، وقد بذلت جهداً كبيراً لتدريبهم على البساطة فى التعبير.

**● ماذا عن قصة الفيلم ؟ هل هى معروفة فى مصر أم أنك فكرت فيها نتيجة لقراءات شخصية ؟**

ـ القصة عبارة عن حكاية واقعية قرأتها منذ خمسة عشر عاماً، فهى حكاية رواها Maspéro ماسبيرو، عالم المصريات الفرنسى القدير الذى قضى نحو ثلاثين عامًا فى القاهرة، هذا بالإضافة إلى بعض المصادر الأخرى.

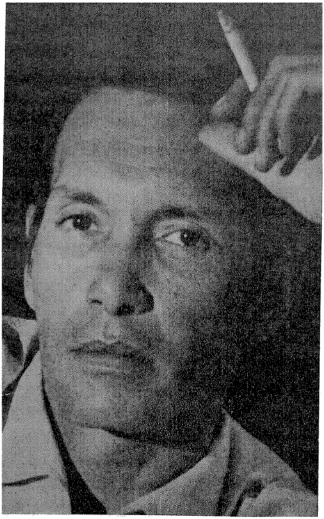
وقد أحببت القصة التى قرأتها إذ جذبتنى حكاية مومياوات الفراعنة الذين نجوا من عمليات النهب بفضل تقوى الكهنة وكذلك المومياوات التى تعرضت من عمليات النهب بفضل تقوى الكهنة وكذلك المومياوات الذين تعرضوا للعمليات التجارية التى قامت بها بعض القبائل. وقد رأيت أن هذه التراجيديا تتشابه مع الحياة فى مصر فى الوقت الحالى من نواح متعددة، فلدينا ثقافة قومية عريقة، وهى راسخة فى ذاكرة الشعب، إلا أنه يجهل قيمتها الفعلية وقد يفسدها فى بعض الأحيان. وقد جذبتنى فكرة ازدواجية العلاقة بين القبيلة وبين الكنز أى بين الشعب المصرى والثقافة والأفكار المستحدثة. وقد ذكر الكاتب أن النساء فى القبيلة بكين عند رؤيتهن لعلماء الآثار وهم يحملون التوابيت: ربما شعرن بالأسى لذهاب الثروة التى تمثلها هذه التوابيت وربما كان لديهن أيضًا إحساس غامض بأن هناك حدثاً فريداً من نوعه سوف يحدث.

**● هل ذكرت كل تفاصيل هذه القصة كما جاءت فى حكاية ماسبيرو Maspéro ؟**

ـ لقد حافظت على الرواية الأصلية إلا أن هناك حكاية واحدة لم أذكرها فى الفيلم، فقد جاء على لسان ماسبيرو Maspéro أن ونيس، الشاب الذى قام بالوشاية لعلماء الآثار حصل على مكافأة من هيئة الآثار بلغت خمسمائة جنيه. ولقد تعمدت عدم ذكر هذا الموضوع حتى لايظن المشاهد أن مافعله ونيس كان مألوفاً.

**● هل هناك فكرة عن مصير هذا الشاب بعد ذلك؟**

ـ لقد اختفى فى الغالب من القاهرة، ويبدو أنه لم يستطع الحياة فى بلده بعد ما فعله. ولقد جذبتنى شخصية هذا الشاب الذى أعطى الحضارة كنزاً عظيماً لم يكن يدرك بالطبع قيمته الفعلية، ولكنه قدر أن هذا التراث لن يضيع كما كان يحدث فى الماضى، وكان يمتلك الشجاعة للوقوف



شادى عبد السلام

ضد تقاليد أجداده عند إدراكه أنها تتصف بالرجعية.

**● أعتقد أن أحد أصدقائه هو الذى أوحى إليه فى البداية بالقيمة الفعلية للتوابيت من الناحية الثقافية؟**

- بالفعل، وهو شاب يقطن إحدى القرى المجاورة، ولأنه غريب عن البلد فقد جعله ينظر إلى الأمور نظرة موضوعية مخالفة للمألوف، فقد كان الشاب هو الذى يعانى لأنه ممزق بين إحساسه بالانتماء إلى أجداده وبين إدراكه أن عقليتهم لم تعد ملائمة لمقتضيات العصر: فالآباء لا يعانون وكذلك علماء الآثار، أما الذى يعانى فهو الإنسان الممزق بينهما.

**● كيف تفسر عودة الضمير بالنسبة لهذا الشاب؟**

- عندما عرف سليم والد ونيس سر المخبأ فى شبابه لم يكن هناك علماء آثار أو بالأحرى لم يكن قد وصل منهم أحد، إذن لم تكن هناك بالنسبة له أى مشاكل، أما ونيس فهو فى موقف مختلف تماماً إذ كان يشعر أن هناك خطأ فى كل مايدور حوله... هل تذكرون المشهد الذى ذهب فيه للمرة الأولى إلى المخبأ؟ لقد ذهب إليه فى المساء وعن طريق شوارع جانبية، إذن فهو لايشعر براحة الضمير كما يشعر بشىء من الخجل لاضطراره إلى التخفى بمثل هذه الطريقة... ومن ناحية أخرى فإن الفيلم يحكى عن الماضى المفقود: فعالم الآثار هو مصرى يبحث عن ماضية القومى مثله فى ذلك مثل ونيس إلا أنهما يبحثان عنه بوسائل مختلفة لأنهما ينتميان إلى ثقافات متباينة.

**● إن فيلم «المومياء» يعبر كذلك عن التفاوت الثقافى والاجتماعى بين منهجين مختلفين لشعب واحد: فالقبيلة تحتفظ بالكنز الذى يعبر عن الثقافة الشعبية، أما علماء الآثار فهم يعبرون عن العلم الحديث.. ألست معى فى أن عملية الاندماج بين الثقافات المختلفة ضرورية للغاية؟**

- نعم، وهو تفسير ممكن لفيلم المومياء الذى يشمل عدة تفسيرات مختلفة كما ذكرت من قبل.

بالرغم من ذلك نجد أن هناك عناصر بشرية تضطر للتجاوز عن بعض القيم وتعيش فى صراع نتيجة لذلك، ونحن نرى ذلك من خلال الأسلوب الذى قدم به ونيس نفسه إلى عالم الآثار فهو يؤكد على شخصيته من خلال ذكره لاسم أبيه سليم بالطبع، وقد حاولت أن أوحى بهذا التقارب عن طريق اللغة: فالواقعية كانت تقتضى أن يتحدث ونيس بأسلوب يختلف عن أهالى المدن المثقفين إلا أننى فضلت أن يتحدث الجميع بالأسلوب نفسه حتى لا نؤكد على الفارق الاجتماعى بينهما دون داع، فمصر تحتوى على كلتا الثقافتين.

**● أعتقد أن احترام الواقعية كان يقتضى أن يتحدث البعض بلهجة أقرب إلى لغة الحوار الأدبية.**

- لقد تعمدت إزالة الاختلافات بين الثقافات المختلفة حتى فى استخدام الماكياج، فلون البشرة الأسمر واحد إلا أنه داكن بالنسبة للفلاحين فى صعيد مصر نتيجة لانعكاس أشعة الشمس الحارقة عليها. وقد أردت إن أقول إن ونيس وعالم الآثار ينتميان إلى أسرة واحدة، ألا تلاحظون أن عالم الآثار ظهر فجأة بعد مقتل شقيق ونيس كما أن مركب العالم توقفت فى المكان نفسه الذى قتل فيه مما يعنى أنه رزق بأخ آخر أتى من القاهرة، ونحن نشعر عند مشاهدتنا لهذا الفيلم أن ونيس وعالم الآثار ليسا أعداءً فى الواقع ولكنهما يبحثان معاً عن هدف واحد وإن كان ونيس قد ذهب بنفسه إليه فذلك لأنه صديق حقيقى بالرغم من أنهما لم يلتقيا من قبل... وأملى فى المستقبل أن تكون الثقافة موحدة فى جميع أنحاء مصر فقد عانينا طويلامن جراء انقسام شعب مصر ثقافياً وقد تضاءلت بالفعل هذه الفروق وأعتقد أنها ستختفى تماماً ذات يوم.

**● إنها المرة الأولى التى يؤكد فيها فيلم مصرى على الصلة التى تربط بين الحضارتين الفرعونية والعربية.**

- من ناحية الواقع التاريخى فقد تأثرت مصر بالحضارتين كلتيهما.

أهالى المدن يتحدثون أمام البسطاء أهالى البلد كما لو كانوا علماء بالسلالات وهم يظهرون اهتماماً بالتراث الثقافى للقبيلة إلا أنهم لا يهتمون على الإطلاق بمستقبل هذا التراث.

نعم، نحن نجد ذلك فى موقف علماء الآثار، فالحضارة بالنسبة لهم أهم بكثير من صانعى هذه الحضارة، وهنا تكمن المأساة التى تمثل الواقع التاريخى فالتقدم له دائماً ضحاياه.

**● الإيقاع البطىء لفيلم «المومياء يختلف كثيراًعن أسلوب إخراج كثير من الأفلام المصرية. ما تفسير ذلك؟**

- لم أكن أريد مجرد عرض لحكاية هذا الاكتشاف، وإنما كان هذا الاكتشاف ذريعة لشىء أكثر عمقًا كما ذكرت من قبل، فقد كنت أريد نسج مجموعة من المشاعر حول هذه القصة. وأعتقد أن هناك فرقا هائلا بين فيلمى كما أخرجته وبين فيلم واقعى يدور حول الموضوع نفسه وهو الاختلاف نفسه بين القصائد الشعرية وبين الحكايات البسيطة، فأنا

بعيد تماماً عن السينما الواقعية بل إننى أعارضها تمامًا، والفيلم مستوحى بعض الشىء من الأساطير الشعرية الشرقية. وقد كان الإيقاع البطىء أشبه بتأثير التنويم المغناطيسى للفيلم الذى يحكى عن شاب يفكر ويتأمل ويعانى من الواقع الذى يحيط به، وهو لم يستسلم أبداً إلا فى اللحظة التى ذهب فيها إلى المهرب مراد.... وقد تعمدت أن أوحى بهذا الإيقاع البطىء لأن الحياة فى صعيد مصر تتسم بهذا البطء إذ إن شدة الحرارة تؤدى بالضرورة إلى قلة الحركة والحزم وإلى شىء من الكآبة، كما أن ردود الفعل العنيفة كالصراخ أو البكاء تعد من الأمور المنافية للتربية السليمة بالإضافة إلى أن السكان هناك يتميزون بالانطوائية إلى حد كبير. باختصار شديد لقد حاولت أن أقدم صورة مصر فى الماضى والحاضر وظهرت هذه الصورة كما أردت.

**● هل لجأت إلى الارتجال فى بعض المشاهد؟**

- إطلاقًا، فقد كانت كل المشاهد السينمائية محددة مسبقاً.

**● كيف تخيلت الموسيقى المصاحبة للفيلم؟**

- تم وضع الموسيقى فى مصر فى البداية، ولكننى لم أكن راضيًا عنها على الإطلاق، فقد كتب مؤلفها موسيقى تصويرية تشبه اللحن المقدم فى فيلم د. زيفاجو وقد رفضتها ولم أعرف ما الذى سأفعله... وفى ذلك الوقت شاهد ماريو Mario الإيطالى الجنسية الفيلم وأعجب به وعرض أن يؤلف الموسيقى المصاحبة له وسعدت لذلك جداً، ولكن فى النهاية كانت هناك فكرة عربية أضفتها بنفسى. وأعتقد أن فيلماً مثل «المومياء» لا يحتمل وجود أى لحن بسبب إيقاعه البطىء. وكان من الأفضل اختيار ألحان موسيقية قريبة من الواقع وقد تحقق ذلك بالفعل.. والموسيقى المصاحبة للفيلم حديثة إلا أنها فى الوقت نفسه تصلح لأى زمن؛ الشىء نفسه ينطبق على اللغة التى يتحدث بها الأبطال فقد كنت أريد أن يتصف الفيلم بالحياد وألا يكون محدداً من الناحية التاريخية. وفى الواقع فإن مشكلتنا اليوم تكمن فى استعادة ما فقدناه طوال فترة الاحتلال العثمانى والاستعمار البريطانى إذ يجب أن نستعيد لغتنا الأصلية وثقافتنا العربية من أجل الوصول إلى الحداثة كما يجب أن نحقق نوعًا من التجانس بين الأصالة والمعاصرة إذ لن نتمكن من الاقتداء بالغرب إلى الأبد.

**● من النادر أن تستوحى الأفلام المصرية أفكارها من الحقبة الفرعونية بينما نجد أن الرسم المصرى يستوحى كثيرا من فنونه من هذه الفترة الزمنية... ما رأيك فى ذلك؟**

- إننى لا أوافق على وجهة نظرهم لأنهم يريدون تقليد الماضى، وهذا خطأ كبير يوقعنا فى أخطاء جسيمة إذ يجب ألا ننغلق على الماضى وإلا فإننا نفعل ذلك لمجرد إرضاء السياح.

**● كان اختيار الصورة المصاحبة للفيلم موفقًا للغاية.**

- لقد عاوننى مدير التصوير «عبد العزيز فهمى» للوصول إلى هذه النتيجة وكانت مهمة تصوير بعض المشاهد لاتتم إلا لمدة عشرين دقيقة طوال اليوم الواحد بعد غروب الشمس مباشرة وذلك للوصول إلى درجة الإضاءة المنشودة، وكنت أختار الوقت الذى أراه مناسبًا من ناحية الإضاءة لكل أثر على حدة.

**● متى كتبت سيناريو هذا الفيلم؟**

- كتبته منذ أربع سنوات، فالسينما تتميز بالبطء الشديد وهذا يضايقنى بشدة لأننى لا أفكر بالأسلوب نفسه وكنت أتمنى أن أتطرق إلى موضوعات أخرى متعددة إلا أننى أعود مرة أخرى إلى البيروقراطيين الذين يسيئون بشدة إلى السينما المصرية.

**● هل لديك مشروعات محددة للمستقبل؟**

- هناك حكاية أخناتون وهو أحد مشاهير الفراعنة ولكننى لا أجد من ينتجه، ففى مصر لايعترف أحد بقيمة فيلم «المومياء» باستثناء بعض النقاد المعدودين، فهو باختصار ليس فيلمًا تجارياً... وبالرغم من ذلك فإننى أتمنى أن تتاح لى الفرصة لإخراج فيلم مماثل فى المستقبل. ■

ترجمة: **هالة عصمت القاضى**



خارج الحدود

# المومياء

## لقد تؤديت باسمك لقد بعثت

### كلود ميشيل كلونى

فى بالتأكيد، لا يصنف هذا الفيلم ضمن أى ترتيب اعتبارى، بفعل طبيعته الغرائبية وأسلوبه المتفرد. وكذلك، كيف تحدد شخصية **شادى عبد السلام** وسط مَنْ يكبرونه: **توفيق صالح** أو **يوسف شاهين**؟ مايثير الإعجاب، تلك الجاذبية العميقة المتعمقة التى تختبر نتاجه عبر سيطرته على كتابته وجمالياته الشكلانية، وأيضاً لهذا الضوء la miére القادم من العالم المعتم Obscur.

يُسقط عبد السلام الضوء الفريد على مصر كل العصور، مصر الحالمة، مصر المتطورة، بريق (لمعان) الفيلم انعكاس نهر الموت نفسه عليه، الذى يستحم فيه مستقبل بدأ حالا.

إلى حد ما، لا يمكن اعتبار «المومياء» فيلمًا مصريًا خالصًا، إذا غابت عنه مصر، بماضيها، ديكوراتها، واقعيتها وتمزقاتها، ومصر تعبر عن فرادته بفضل لغة ذويت الغرابة لصالح اللازمنى، In-temporel، ولأن السرد اجتاز حججه الحكائية كىْ يجعلنا شهوداً على مسيرة الزمن، وداخل هذا الصراع، الحاضر دوماً منذ الأمس وحتى اليوم. هذا الإرجاع إلى زمن فائت (الإمبراطورية الفرعونية) يصور انشطار الواقعية Réalité بين مصر الحضرية وبين مصر الريفية ـ أيضًا، مصر القبائل المنعزلة بتقاليدها ونمطية حياة فلاحيها ـ ، عبد السلام شاهدنا على عالم ساكن يتبدى (أخذنا فى لا واقعيته، فسلب لبنا.) وسط قطيعة فجائية تتشكل مع ميلاد عصر جديد مختلف على يدىّ ونيس .. «المومياء» قصيدة هذه المعركة: التأمل، بعينين غير مبصرتين، ينتصر على العنف ، واللقطات الأخيرة تكشف انبلاج الفجر على النيل.

أظهر الإخراج اختلاف الأسلوب عما هو سائد فى السينما العربية، مزيج من الواقعية والتسلية الموسيقية، وهو يوازى بوعى بين شعرية وعنف موضوعاته، مطهراً فيلمه من القدسية الخالصة، وقد استعاض عن الاستعارة بالكناية.

دون شك، نتحدث عن الكلاسيكية الشعرية التى لا تعلى شيئًا جليًا. الأداء بسيط، وكذا استعمالات الديكور، حركة المجاميع منضبطة مثل حركات الرقص التمثيلى التعبيرى تشهد كون السينمائى الشاب وعى دروس الغرب التدريبية من خلال تجربته الشخصية الحقيقية، حيث عمل مصمماً للديكور فى فيلم «فرعون» لچيرزى كاڤاليروفيسكى، وعلى الرغم من التجريد غير القابل للمناقشة لمهامه اكتسب تجربة واقعية مباشرة. لا يوجد عرض ـ لا تموضعنا الصورة فى حالة تراجع: لا يوجد سوى مكان وزمن الفيلم حيث لا شىء يعزلنا عنه.

من خـلال تجـربتـه فى فـيلمى: «كليوباترا» لمانكيفيشى Mankiewicz و «فرعون» لكافاليروڤيسكى Kavalerowicz استشعر شادى عبد السلام الأخطار التى تسببها الباروكية والبهرجة فى النتاج Oeuvre: البيوت بسيطة، الإكسسوار مكثف بطريقة لا يمكن الاستغناء عن إحدى مفرداته: الدكة الكبيرة المصنوعة من الخشب الغامق المحروق وجلود الماعز فى الغرفة حيث تعارك وارثو السر الرافضون الخضوع للقانون.

على النحو ذاته، تعرض المشاهد الأولى من الفيلم ماسبيرو Maspéro ومساعديه، فى مكتب المتحف المصرى بالقاهرة، فى ظل خلفية سوداء حيث تتمثل الوجوه المضيئة، الضوء الأبيض الخاطف لقطع النسيج والأحمر للطرابيش ضوء المصابيح الأبيض كالحليب يترك مكانًا لضوء المشاعل الأصفر: عالمان مختلفان، منْ يتجاهل نفسه ومن يرحل، جهل مطبق ومتبادل بين العالمين، إلا أنهما يتقابلان فى وسطه كان أهالى الحوريات مشغولى البال بحفظ غياهب منفعتهم، فيما يبذل أفندية القاهرة قصارى جهدهم للوصول إلى أسرار هذه الغياهب. توضح مشاهد الشمس المتاهة التأملية لونيس وعلى مدار مشاهد الفيلم، يعد استخدام الإضاءة مركز التطور الدرامى: ظهـور المركب على النيل أحاطه بهالة من ضوء الشمس، مصابيحه تتلألأ فى الليل كما النداء، حيث ـ وهو الممزق مع ماضيه ـ وضعه (أنكرناه عليه عندما رفض أن يؤدى دوره) ووضع الغريب الذى يمثل لديه عالم مصر المدن جعلا الشاب ونيس يتردد فى الإجابة، غير أنه، وبعد أن فقد براءته، أصيب بموت أخيه الأكبر، وشبع هو نفسه ضربًا بالأيدى وطرح أرضًا، حتى أطلقه عميل التاجر أيوب. يحاول مراد إقناعه، الليل ذاته، لم يعد آمنًا بالنسبة له: مطرود، مهدد، ليس له مأوى سوى بالقرب من المركب المضاء، قبل أن يكشف سر المقبرة الملكية إلى علماء الآثار، بحيث إن أضواء المصابيح تبرز فى الممرات، ومشاعل المركب انطفأت فى مرة للمرور عبر أطلال المعابد دون إثارة اهتمام القبيلة. هذه المشاعل المنطفئة، رمزيًا، تمثل الماضى، وفى المشاهد الأخيرة يتقدم الموكب الصامت للحريات مكثفًا العجز وسط حضور الموتى، الخيالات السوداء، فى الفجر، التى تجرى وهى تتلألأ بالوميض، المركب الذى يبتعد ـ مثل موكب الشمس المقدسة على النيل ـ ، والرجال، فى أثوابهم السوداء، يتراجعون فى صمت على الضفة كأنهم خيالات الليل الأخيرة.

انفصل ونيس عن ذويه، هرب من قرية العشيرة إلى الممرات الكائنة تحت الأرض حيث دمرت حريته، تائه هو من غرفة إلى أخرى، لا يلاقى سوى الإلحاح الغامض أو الوحيد. ونيس مركز الفيلم، به يعقد ويحل الصراع. منح الممثل أحمد مرعى شخصيته التمثيلية شهامة طبيعية، ترد إليه الاضطراب الوحشى والحقيقى لهذا الصبى الذى قاوم فجأة الوحشية الفلاحية لجذوره. «وحيدًا»، هرب من توبيخ العشيرة، لا يجد أحدًا يعتمد عليه أو يستند إليه. حينذاك يظهر الغريب فى القرية، فلاح يبحث عن عمل: هل تأثر ونيس بهذا الشخص الوحيد المنعزل؟

يكفى أن يقترب أحدهما من الآخر والغريب هو الآخر شبع ضربًا ككلب قذفناه بحجر، إلا إنه هرب وقد ضرب بتوسلات ونيس الصامتة عرض الحائط. لم يعد هناك سوى ونيس، مثلما يتبدى لنا، فى نصف الفيلم، حين يدخل الكادر (الرمال تغمر نصف الشاشة) فى لقطة منخفضة، فى الضوء، ثوبه أسود، قميصه أبيض و«طاقيته»، مما تستدعى ذاكرتنا مشاهد الفيلم الأولى. تتجلى بساطة التفسير (التأويل) فى معنى إدارة المشهد، حين رفض الاستفادة من المسرحية التمثيلية فى اللحظات الدرامية: عند وفاة الأخ الأكبر لونيس، لم تكن هناك حركة بلا قيمة ولا لحظة مجاملة فى التصوير. هذه الخشونة حطمت إيقاع الفيلم ودفعتنا، بصورة فجائية، داخل المأساة.

وجه أيوب «النحس»، وما أضافه مراد إلى السرد عن ابن أوى اليائس هما ضرب من زيد الحياة الذى عوض طقسية التقاليد. عاش ونيس العمل الدرامى، حيث الكلام ذاته، فى تشكله كقصيدة لا زمنية غير ساذجة (بالنسبة لنا، يرجع، صراحة وضمنًا، إلى كتاب الموتى) تدعيم أسلوبية السرد:

***«أجد نفسى أمام حوائط لا أستطيع قراءة المحفور عليها،***

***وأنتم، أنتم من تعرفون فك رموزها،***

***صور الحوائط التى عشت حولها ترفضنى...***

***وتنتظركم.***

***أنتم تعرفونها بأسمائها وهى غريبة عنى.»***

حينما ينبلج الفجر على البحيرة يسترد ونيس حريته وحرية ذويه رغم أنفهم بعدما تخلص من سر استرقهم، لم يتفوهوا به إلا للتجار، فنستدعى هذه اللحظة حيث المراهق اختلى بنفسه على مقبرة والده الفقيرة، ونتذكر كتابة الفيلم المنقوشة:

**«انهض**

**لن تفنى**

**لقد نوديت باسمك**

**لقد بعثت.»**

تشكل الجمالية التشكيلية والشعرية لفيلم «المومياء» نتاجًا جديرًا بالذكر فى

السينما العربية والمدارس الغربية فى آن واحد، وهو يعبر عن واقعية مؤسسيه للروح المصرية فى اللغة الرائعة الابتكارية.

ترجمة: **أحمد عثمان**

## الهوامش

(*) العنوان الفرعى من وضع المترجم.

(* *) كلود ميشيل كلونى (١٩٣٠...) شاعر وناقد سينمائى. واضع أهم قاموس عن السينما العربية وسينمائيتها: «قاموس السينمات العربية الجديدة»

(١٩٧٨، جائزة النقد السينمائى) بالإضافة إلى كتابه المهم: «فيلم السينما»

(١٩٧٧) .. عن كتاباته النقدية: «القاهرة» (١٩٨٥) «الضفة والصدى» (١٩٨٧)، الروائية: «الصيف الأصفر» (١٩٩٢) «نقول إن الناس تعساء» (١٩٩٢)، والشعرية: «أوراق الظل» (١٩٨٧)، «قصائد من قاع العين» (١٩٨٩) ...

بالإضافة إلى ذلك فهو عضو فى أكاديمية مالارميه، بعد أن توج مسيرته الشعرية بحصوله على الجائزة الكبرى للشعر المهداة من الأكاديمية الفرنسية فى ١٩٨٩.

# نصـــــــــــــــوص

١٧٤ سيناريو فيلم «يوم أن تحصى السنين» أو المومياء، قصة وسيناريو وإخراج: شادى عبد السلام. تقديم وتعليق: مجدى عبد الرحمن.

٢٢٨ يامن تذهب ستعود (تعقيب على المومياء)، مجدى عبد الرحمن.

نصوص



# المومياء

«يوم أن تحصى السنين» أو المومياء. قصة وسيناريو وإخراج: شادى عبد السلام. إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما. تم إنتاجه فى عام ١٩٦٩ العرض الأول سينما رمسيس ٢٧ يناير ١٩٧٥ مدة العرض ١٠٣ دقيقة.

## مقدمة

### لابد منها ..

فقد كتب شادى عبد السلام سيناريو فيلم «المومياء» عدة مرات حتى استقر على صيغته النهائية عام ١٩٦٧ م والذى أصبح بعد ذلك النص الذى تم تصويره ابتداء من عام ١٩٦٨ وحتى انتهى من عرض نسخته النهائية عرضا خاصا فى أواخر عام ١٩٦٩ وعندما رغبت فى نشر هذا السناريو، امتلكتنى رغبة عارمة فى نقله كما هو، مطبوع ومقدم لوزارة الثقافة دون الحذف أو الإضافة أو التحويرات التى تمت عليه أثناء تنفيذه. وكان دافعى فى ذلك أمران ، أولهما أن شادى يتميز بخاصية مخرج سينما المؤلف ، فالكاميرا التى يصور بها هى القلم الذى خط صور الأطياف التى سوف يتم تجسيدها على يديه، ولم يقم شادى طوال حياته الفنية بإخراج فيلم من أفكار وكتابات غيره . أما الأمر الثانى فهو ما تتمتع به النصوص السينمائية التى يدونها شادى لكى يقوم بتنفيذها بما يطلق عليه الأدب السينمائى البالغ الرهافة فى تفاصيله كأنه يرغب فى أن يرى القارئ كل تفاصيل الصورة السينمائية التى سوف يقوم فيما بعد بمهمة تحريك شخوصها وتشكيل خلفياتها كما وصفها تماما.

وكنت قد قمت منذ حوالى ست سنوات بكتابة النص الفيلمى للمومياء بشكل تفصيلى دقيق لقطة بلقطة ، واصفا كل ما فيها ومسجلا طولها وزمنها وكل ما يحتويه شريط الصوت المصاحب . وطرحت فكرة أن يتم نشر هذا النص بإعتباره تجسيدًا عمليًا للفيلم الذى قام بإخراجه شادى والذى ظهر بالفعل للناس. ولكن توصيفى للقطات المومياء كان شرحا سينمائيا لها ، وهو فى النهاية لا يحمل أسلوب شادى فى وصفه لشخصيات فيلمه والجو المحيط بها ، وهو الأمر الذى جعلنى أعارض بشدة تلك الفكرة باعتبار أن نشر هذا النص الفيلمى يمكن أن يتم فى مجال تعليمى لشرح نظريات اخراج شادى لفيلمه وتحليل محتوى الصورة والصوت لشريطه الرائع. ولكن عندما يكون الأمر خاصا باحتفالية لفنان قدير مثل شادى وتلمس أسلوبه السينمائى الرصين ، فإن ذلك يدعونا بالضرورة لأن نتشدد فى الالتزام بعرض كلمات شادى

نفسها وأسلوبه الخاص فى شرح صورته السينمائية.

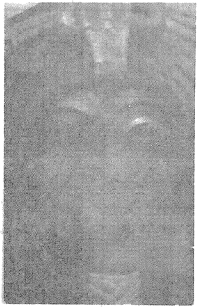
وفى بادئ الأمر عثرت على نسخ عديدة من سيناريو «المومياء» فى مراحله المختلفه بما فيها مرحلته النهائية وكلها كانت باللغة الإنجليزية - كان شادى يكتب نصوصه بالإنجليزية ثم يتم ترجمة ذلك إلى اللغة العربية .. سواء بخط يده أو بالآلة الكاتبة . وقد قمت بمحاولات عديدة كللتْ بالنجاح أخيرا فى العثور على نسخة من سيناريو المومياء باللغة العربية والتى تم تقديمها لشركة القاهرة للإنتاج السينمائى وتمثل النص النهائى للفيلم .

ورغبت فى نشر النص كما هو مع تذييله بحواش توضح الإضافات أو المحذوفات أو التحويرات التى تمت عليه. وقد اعترض صلاح مرعى وأنسى أبو سيف على هذه الطريقة وذلك لعدة اعتبارات وهى كما يلى :-

١- أن ما قام شادى بحذفه من هذا النص - حتى ولو كان قد تم تصويره بالفعل - كان بملء إرادته ولم يفرض عليه أحد مثل هذا الأمر . إذن فالمشاهد المكتوبة والتى حذفت مثلها مثل الاسكتشات المبدئية للرسام يتم تمزيقها بعد ذلك لكى نرى اللوحة النهائية فقط فى آخر الأمر.

٢- أن الأصل هو نشر النص النهائى الذى تم عرضه على الشاشة - كما هو متبع فى العالم كله - ويمكن أن يذيل ذلك بحاشية توضح أية ملاحظات بالزيادات أو المحذوفات تكون خاصة بمن يرغب فى الاستزادة من البحث علميا عن تطور العمل الفنى عند شادى .

٣- أن نشر النص بصورته الأولى دون تعديلاته قد تسبب تشويشا للقارئ الذى قد سبق له رؤية العمل على الشاشة ورجوعه إلى الهوامش - وذلك أمر اضطرارى - لفهم الاختلاف عما رآه سوف يفقده متعة قراءة النص كله مرة واحدة ، والعكس صحيح بالنسبة لنشر النص بتعديلاته حيث لن يلجأ للحواشى إلا من يرغب فى معرفة التغيرات التى حدثت للنص وهو أمر اختيارى.



وقد كانت حيثياتهم مقنعة لى ، ولم يبق إلا أن أقوم بالمزاوجة بين السيناريو الذى فى يدى وبين النص الفيلمى الذى دونته ، حتى أصل إلى سيناريو نهائى بأسلوب شادى الشخصى والصورة نفسها التى ظهر بها فى النسخة الفيلمية. وذيلت ذلك كله بهوامش تحقق بشكل واضح كل التغيرات التى حدثت للسيناريو سواء فى الصورة أو فى الحوار. وبذلك يتم النشر العلمى لأول مرة لسيناريو فيلم «يوم أن تحصى السنين» أو المومياء تحفة شادى الخالدة ، متمنيا أن تحين الفرصة التالية لنشر السيناريو «مأساة البيت الكبير» ملحمة شادى الأخيرة عن حياة الفرعون «اخناتون» والذى رحل قبل أن يحقق حلمه فى تنفيذه:

تقديم وتعليق : **مجدى عبد الرحمن**



## نصوص

# سيناريو المومياء

العناوين

(١)

**قناع مومياء يبدو فيه القالب الخشبى المذهب حيث تلاشت كثير من رقائق الذهب التى تغطى هذا القالب .. وتظهر بعض كلمات فوق الصورة.**

***يامن تذهب ستعود***
***يامن تنام سوف تنهض***
***يامن تمضى سوف تبعث***
***فالمجد لك***
***للسماء وشموخها***
***للأرض وعرضها***
***للبحار وعمقها***

ثم تتوالى عناوين الفيلم .. بين كل لوحة وأخرى مزج قصير.

- **وزارة الثقافة**
  المؤسسة المصرية العامة للسينما
  تقدم
- **إنتاج**
  شركة القاهرة للإنتاج السينمائى
- يوم أن تحصى السنين
- المومياء
- مأخوذة عن قصة اكتشاف
  (مخبأ المومياوات بالدير البحرى)
- قبيلة الحربات
  (أحمد مرعى .. ونيس)
- عبد المنعم أبو الفتوح .. العم
  عبد العظيم عبد الحق .. الغريب
  أحمد حجازى .. الأخ
- زوزو حمدى الحكيم .. الأم
- أحمد خليل .. ابن العم الأول
  حلمى هلالى .. ابن العم الثانى
  محمد عبد الرحمن .. ابن العم الثالث
- **أفندية الآثار**
  أحمد عنان .. البدوى بك
  محمد خيرى .. أحمد كمال
  جابى كراز .. ماسبيرو
- **تجار الآثار**
  شفيق نور الدين .. أيوب

- محمد نبيه .. مراد
- محمد مرشد .. الغريب
- **ضيفة الشرف**

نادية لطفى

فى دور زينة

- **تصميم الملابس**

شادى عبد السلام

محمد عزت .. مساعد

- **مهندس المناظر**

صلاح مرعى

- قام بعمل النماذج المطابقة للتوابيت الفرعونية الموجودة بالمتحف المصرى والمنقولة من مخبأ المومياوات بالدير البحرى ١٨٨١

صلاح مرعى أنسى أبو سيف

بهيج المصرى مجدى ناشد

نبيل الوراقى مرزوق حمدى

- **المشرف الفنى للأكسسور**

جابى كراز

مساعدو الأكسسوار

بهيج حسنين دسوقى محمد

- **المكياج**

عبد الوهاب قطب

نبيله فوزى

- **مدير الإنتاج**

أحمد سامى

صفوت مصطفى .. مراقب إنتاج

حمدى حسن .. مساعد إنتاج

سيد على .. ريچيسير

- **المصور**

مصطفى أمام

**المساعدان**

عبد اللطيف فهمى

محمد برهام

- **مساعد مخرج أول**

سمير عوف

مساعد مخرج ثان

عاطف البكرى

- حوار

شادى عبد السلام

علاء الديب

- الموسيقى

ماريو ناشمبينى

**المؤثرات الصوتية والمكساج**

استديو C.D.S بروما

- **مونتاج**

كمال أبو العلا

مساعدة : رحمة منتصر

تم الطبع والتحميض

بمعامل تكنوستامبا بروما

- **مدير التصوير**

عبد العزيز فهمى

- **قصة وسيناريو وإخراج**

شادى عبد السلام

## المشهد الأول

### اجتماع علماء الآثار [٢]

الكاميرا فى بان طويل تستعرض بردية بنجم حيث نرى مناظر لآلهة جالسين منهم الإله أنوبيس والإلهتان إيزيس ونفتيس وبينهم المومياء وهناك خمس سيدات ندابات ثم صف آخر من النساء الندابات.. ثم مومياء داخل ناووس موجود على زلاقة وأمامها كاهنان يقدمان للمومياء قطعاً من اللحم والقرابين.. ثم منظر للمومياء وخلفها الإله أنوبيس.

ليل / داخلى

وكن بالمتحف المصرى

صوت ماسبيرو:

لك الخشوع يارب الضياء أنت يامن تسكن
فى قلب البيت الكبير.. يا أمير الليل
والظلام. جئت لك روحا طاهرا فهب لى.

مزج طويل

مجلس علماء الآثار فى بدلهم الداكنة وطرابيشهم الحمراء جالسين حول منضدة اجتماعات فى قاعة واسعه

.. فم أتكلم به عندك وأسرع لى بقلبى ..
يوم أن تتثاقل السحب ويتكاثف الظلام
(كتاب الموتى فصل ١٩)

علماء الآثار (وعددهم ستة) الكل يصغى بانتباه

الصوت (مستأنفا)

أعطنى اسمى فى البيت الكبير وأعد إلى
الذاكرة اسمى يوم أن تحصى السنين
(كتاب الموتى فصل ٢٥)

ويضع ماسبيرو العدسة المكبرة جانبا بعد أن انتهى من القراءة..

ماسبيرو

- صدى بعيد يأتى من طيبة البعيدة يفصله عن يومنا هذا ثلاثة آلاف سنة.. لعلكم تبينتم أنه فصل من كتاب الموتى.. وترديد هذه البردية يعيد للميت قدرته على أن يتذكر اسمه.. أى روح بلا اسم تهيم فى عناء دائم فضياع الاسم يساوى ضياع الشخصية.

يطوى ماسبيرو الصور المكبرة للبردية التى فرغ من قراءتها

- غير أننى لم أدعكم إلى هذا الاجتماع لكى نتناقش حول كتاب الموتى الذى تعرفونه كلكم جيدا.

ماسبيرو يخرج ورقة بردى ويضعها على المنضدة أمام أحمد كمال الذى يفحصها

- أعطاها لى سلفى المرحوم مارييت باشا

(فترة سكون)

ماسبيرو (مستأنفا)

- بردية جنازية لبنجم الأول من الأسرة الحادية والعشرين.

ماسبيرو يقدم صورة لبردية أخرى

(مستأنفا)

- أما أصل هذه الصورة فهو بردية جنائزية تم تهريبها من مصر منذ حوالى خمس سنوات ولا يملك متحفنا المصرى للأسف سوى هذه الصورة.

- إنها تحمل كما هو واضح اسم الملكة نجمت[٤]. تم شراء هذه البردية من تاجر مجهول فى طيبة[٥].

يستريح ماسبيرو إلى الخلف ثم يسترسل

- من كل ما تقدم يمكننا أن نستخلص أن هناك شخصا ما يعرف بالتحديد مكان المقابر المجهولة للأسرة الحادية والعشرين وأن هذا الشخص يعرف هذا السر منذ وقت طويل.

(صمت)

عالم آثار

(بتفكير)

- ولكن لايوجد أى أثر لمقابر هذه الأسرة فى طيبة يا سيد ماسبيرو[٦].

ماسبيرو

- نعم والحفريات فى هذه الحالة مضيعة للوقت والمال. هناك فى طيبة شخص ما يعرف مكان هذه المقابر وإلا فكيف خرجت هذه الأشياء كلها لأسواق الآثار فى العالم؟

ماسبيرو (مستأنفا)

- أول عمل لنا فى الموسم القادم سيكون موضوع هذه المقابر المجهولة.

ينهض ماسبيرو ويطوى أوراقه بينما ينهض العلماء كل مشغول بأوراقه

ماسبيرو

- أحمد أفندى كمال .. هل لديك شىء آخر قبل أن ننهى اجتماعنا الأخير لهذا الموسم ؟ [٧]

أحمد كمال يرفع نظره إلى ماسبيرو

**أحمد كمال**

**- نعم.. أريد أن أكون فى طيبة هذا الصيف من أجل هذا الموضوع بالذات كلهم هناك يعرفون أن رجال الآثار لا يعملون فى الصيف، لذلك فهو الفصل الذى يأمن فيه سارقو الآثار ويعملون فى تهريب ماعندهم ووصولى المفاجئ سوف يحدث لهم أكبر ارتباك ومن خلال ارتباكهم هذا لابد أن أصل إلى دليل ما.**

**ماسبيرو**

**(بعد برهة)**

**(بارتياح)**

يناوله بعض الأوراق

**- إننى سعيد باقتراحك.. ستجد فى هذه الوثائق ما يساعدك[8] .. وأنا واثق فى أنك تعرف كيف تتصرف بصبر وحكمة .**

**أحمد كمال**

**- سأرحل فورا إذن**

أحمد كمال يبدأ فى جمع أوراقه

**ماسبيرو**

**- ستجد هناك فى طيبة قوة صغيرة من حراس الجبل تحرس جبل الموتى سيساعدونك قدر طاقتهم.. أرجو لك التوفيق. [9]**

يخرج ماسبيرو ويجلس أحمد كمال يرتدى نظارته ويقرأ فى بعض الأوراق .

## المشهد الثانى

### جنازة الأب [10]

جبانة القرية

عند أسفل الجبل وفى ظله

الجبل أقرب

فتحات عديدة مظلمة لمقابر فرعونية خالية

منحوتة فى الصخر

وعلى السفح ترقد جبانة القرية

فى ظل الجبل

وفى متسع فى وسطها

يقع شاهد أبيض

واضح الرؤيا

**(صمت)**

يقترب نعش محمولا

عاليا على أكتاف ستة

من الرجال يتبعه موكب من الرجال والنساء

فى ملابس الحداد الخاصة بالصعيد

يتجه النعش فى بطء نحو الشاهد الأبيض

**(صوت خافت لانتحاب النساء)**

يتبعه شاب (ونيس)

ونيس ينظر خلفه يرقب فى حزن وهو

سائر

أخ ونيس يتبعه فى حزن عميق

يتبع الأخ رجلان مسنان

يمضى الأخ

يقترب الرجلان المسنان **(صوت الأقدام ببطء)**

ويمضيان نحو الشاهد الأبيض

بينما يظهر **(صمت)**

ونيس والأخ قرب الشاهد الأبيض

يقفان فى خشوع بينما

يهبط النعش أمامهما ..

(من فوق الكتف إلى مستوى الأرض)

ونيس والأخ

وقد وقفا فى حزن شديد

ينظران أمامهما إلى النعش **(صمت أجوف)**

وفجأة .. يد تنزع الكساء المزركش

للنعش الخشبى

(فيحجب ونيس والأخ للحظة)

ثم يرفع الغطاء الخشبى **(صوت إزاحة الكساء المزركش)**

(فيحجب ونيس والأخ مرة أخرى)

ونيس وقد اعتراه الحزن والفزع

يهم بخطوة عندما تصل

أيدى حاملى النعش إلى الجثة

ولكن يد الأخ توقفه

بثبات ولكن برفق .. **(صوت النساء يخترق الصمت)**

ونيس يلتفت نحو الصوت

الجنازة تنتحى جانبا

مفسحة الطريق ..

لسيدة مسنة متشحة بالسواد

**(أم ونيس)**

تتقدم باكية ..

مارة بالنعش الفارغ أثناء رجوعه

فى طريقها إلى الشاهد الأبيض
وتقف بمفردها إلى جواره باكية
يخرج رجلان من فتحة القبر المظلمة
أسفل الشاهد الأبيض
ويرفعان بلاطة حجرية ضخمة
فتحجب جزءاً منه (**صوت مكتوم للبلاطة الحجرية**)
الأم تسقط راكعة على ركبتيها
(**صرخة خافتة**)

ونيس ينظر ..
تائها فى حزن وأسى
(**صوت البلاطة الحجرية الثانية**)

ونيس
تغرورق عيناه بالدموع
فيحنى رأسه باكيا ..

يد تفرش الرمل الناعم فوق البلاطات [١٢].
ثم ترش عليه الماء
تنثر الزهور والرياحين
زهور وردية اللون
حتى تملأ الشاشة تماماً
بلونها الرقيق .. (**يرتفع صوت حوافر خيل آتيا من بعيد**)
دورية حرس على جيادهم مسرعين
نراهم حاليا فوق قمة الجبل (**صوت حوافر الخيل ترتفع**)

تلتف الجنازة حول الشاهد الأبيض
وتقف فى سكون
الكل ينظر نحو الجبل
ماعدا ..
ونيس وأمه اللذين
يبكيان فى صمت وحزن بالغ
العم والقريب ينظران من فوق أكتافهما
فى كره صامت نحو
الحراس ..
يستدير العم ناظرا خلفه نحو
المشيعين ويتقدم بخطى وئيدة
ويمضى بهدوء ماراً بالشاهد الأبيض
والأم التى تبكى بجواره
ثم يتوقف على مسافة غير بعيدة
مواجها ونيس وأخاه
صوت عدو الخيل يعلو ثم يخفت مبتعدا
**العم**
**(بجدية .. بعد لحظة) :**
**- يرحمه الله .. كان يعدكما لهذا اليوم**
**لتشرفا اسمه وترعيا قبيلته .. قبيلة**
**الحريات [١٤] هنا أمام قبر أخى أبوح**
**لكما بسر ما هو لنا وما سيظل لنا ..**
**مادام هذا الجبل .**
يرفع العم نظره بحذر مراقبا
الأخ بنظرة ثابتة قاسية

**الأخ**
يحول نظره بين الجبل والعم
صوت العم
(مستأنفا أعلى وأوضح)
**سرٌ تحميانه بدمائكما**
الأخ ينظر تجاه عمه مطيعا ..
العم
ينظر بحدة للأخ
**العم مواصلا :**
وينظر تجاه ونيس
**- بحياتكم**

ونيس
يرفع رأسه المنحنى ببطء ..
وكأنه يصحو من غيبوبة وينظر
أمامه إلى الفضاء
وتنحدر الدموع من عينيه
**صوت العم مواصلا :**
**- سر دفينة حملها الجدود أمانة من أب**
**إلى ابن**

**قطع** [١٥]

## المشهد الثالث

**صعود الجبل**
**ليلى / خارجى**

الأقصر
الصخور بالدير البحرى

سفح الجبل
الوادى البعيد
رأس ترتفع تدريجيا من خلف صخرة
**ينهض** القريب **ويقف**
**وينظر** بحذر شديد إلى أسفل
ثم **يتحرك** منسحبا
ويرتفع رأس آخر كسابقه

**العم**

يرتفع رأس ثالث

**الأخ**

يتبعه رأس رابع عن قرب
ونيس
العم يسير إلى الأمام (صمت)
ويتبعه الأخ
ويتبعه ونيس
الذى يحجب المنظر للحظة
يرى العم واقفا
وهو يرقب دون حراك
بينما يكمل ونيس وأخوه حركتيهما
خلف العم
فيحجبان الرؤية مرة أخرى
**(صمت بعيد وأوضح لوقع حوافر الخيل)**
وفجأة تظهر يد
تزيح الشبحين السوداوين جانبا
(تجاه الصخر)
فيرى الوادى أسفل الجبل
مشاعل
ويرى الحراس على خيولهم
مارين بجوار المعبد المهدم
**أصوات بعيدة تحدث صدى**
**(كما فى المشهد السابق)**
تمر المشاعل
**صوت حركة على الصخر**
يد تظهر بخفة مشيرة (قف)
(صمت)
العم
يقف متأهبا
ينظر أمامه إلى أسفل فى حذر
مادا يده إلى الخلف
ليمنع ونيس وأخاه عن الحركة
واللذين وقفا بلا حراك
ملتصقين بصخر الجبل
العم يشير للقريب بالتقدم

**القريب ..**

يزحف من مخبئه بين الصخور
تجاه حافة الصخر ..
وينظر إلى أسفل بحذر
يصغى .. ينتظر
كأنه يتسمع ..
يتحرك أبعد قليلا
ثم يتوقف ..
ويعيد مراقبة الوادى
**ويقف**
ثم يتحرك **صاعدا**
متسلقا الممر المحفور
إلى أن يختفى بين الصخور

**العم**

يتتبع حركة صعود القريب
وهو مازال يلصق ونيس وأخيه
إلى الصخر ..
العم يريح يده تدريجيا
ثم يخطو للأمام ..
ومازال ناظرا إلى أعلى

**الأخ**

الذى كان يتابع هو الآخر صعود القريب
يخفض عينيه
ويتبع عمه فى حركته
تظهر عليه علامات القلق
وينظر **خلفه** إلى ونيس
ولكنه يرى ونيس واقفا بلا حراك
ينظر شاردا إلى الوادى البعيد
مثقلا بأفكاره
ينظر الأخ تجاه العم

**الأخ**

(مستنكرا)
ولكن العم لا يزال ينظر إلى أعلى
متجاهلا سؤال الأخ
**ـ لماذا نستعمل هذا الطريق ؟**

(يستمر في جرأة)
- إنه طريق للماعز
يجيب العم فى غموض ..
دون أن يلتفت إليه ..
العم :
(بتجاهل)
- لأنه آمن ..
الأخ
(فى لحظتها)
- آمن للضباع
يلتفت العم فى حدة إلى الأخ
ويواجهه ناظرا له
نظرة حادة
(لحظة صمت)
العم :
(بحدة)
- احتفظ بهذه الشجاعة للأفندية والحراس
إنهم ينتشرون فى الجبل كالطاعون [16]
صوت القريب :
(يهمس من أعلى)
- اصعدوا .. الطريق أمان
العم :
(آمرا بهدوء)
- اتبعانى
الأخ
يلحق بالعم الذى يوشك
أن يستدير .. والذى يلحظ
ونيس فيتوقف
(يواصل بحدة)
- .. ونيس ..
ونيس
فى مخبئه بين الصخور
صوت العم :
(مواصلا)
ماذا بك ..؟
ينهض ونيس
وهو مازال ينظر شاردا
تجاه الوادى
ثم يستدير مواجها عمه
وخلفه الوادى
ينطوى ثم ينبسط
سابحا فى الضوء القمرى
ونيس :
(مفكرا)
- لا شىء .. ولكن الاختباء مذلة
صوت القريب :
(هامسا فى عصبية من على بعد)
- أسرعوا
يتقدم ونيس
حتى يتوقف إلى جانب عمه وأخيه
مطيعا
كمن ينتظر الأمر بالتقدم
(لحظة سكون)
يستدير العم
ويتقدم إلى الأمام فى وقار
مهموما
يصعد
تجاه القريب
القريب يقفز من أعلى
ويتنفس بصعوبة ..
ويمد يد المساعدة ..
العم يمسك بها
وبمساعدة نبوته
يتسلق الصخور إلى مستوى القريب
القريب يمد يده ليساعد الأخ
ولكن الأخ يتجاهل مساعدته
ويتسلق الصخور
وبدوره يمد يد المساعدة إلى ونيس
الأخ وونيس يتبعان العم.
القريب وقد ترك وحيدا ..
يسحب ذراعه الممتدة
ويتابع حركتيهما فى دهشة
ولكن بشىء من الفخر
العم :
- اتبعانى

## المشهد الرابع

### المقـبرة

وتتكون من :
١- بئر عمودية مكشوفة للسماء

وتؤدى إلى ........
٢- ممر ضيق ملىء بالنتوءات فى
صخر الجبل ، وهذا الممر
يؤدى إلى .......
٣- حجرة دفن منخفضة السقف
مكدسة بالتوابيت والأشياء الجنائزية
الأخرى
البئر العمودية المظلمة ..
حيث يدان وحبل ..
فى حركة نزول ..
ويتبعهما قدمان ..
اليدان تسقطان لأسفل ..
وتتركان الحبل ..
**(صوت ارتطام مكتوم)**
القدمان وحدهما تتابعان النزول
وتدريجيا يرتفع وجه العم ..
أثناء سقوط القدمين واختفائهما خلفه
**(صوت ارتطام مكتوم آخر)**
ثم ينهض الأخ بجانب العم
ويقف محدقا فى الظلام الذى أمامه
العم يتحرك إلى الأمام
مختفيا فى الممر المظلم
المنحوت فى صخر الجبل
والذى لا يرى بوضوح ..

ونيس ينزل على الحبل ..
يظهر الأخ ..
متابعا نزول ونيس ..
ونيس يلمس الأرض ..
فيترك الحبل ..
ويتحرك إلى جانب أخيه
**(صوت حجرين يرتطمان)**
الممر المظلم خالٍ ..
ولم يعد العم يرى ..
فلا يرى غير الصخور وقد
وصل إليها بصيص من نور البئر ..
**(صوت الحجرين مرة أخرى)**
وترى شرارة
ثم لهب تدريجى
ويرى العم راكعا
عند نهاية الممر يضىء شعلة

وفجأة ..
**(صوت مكتوم لجسد يسقط مرتطما بالأرض)**
شبح أسود سقط عند
أسفل البئر ..
يثير سحابة من الغبار
إنه القريب
وينظر إلى أعلى فى الاتجاه
الذى قدم منه ..
ثم يتقدم إلى الأمام ..
مارا بونيس وأخيه
وعلى وجهه تعبير حاد ..
لصقر مهاجم ..
وونيس والأخ
يتابعان حركة القريب
وهو مار أمامهما ..

العم وهو يناول
المشعل للقريب الذى يقترب منه
يمسكها القريب بثبات ..
ويمر ..
العم مواجها الآخرين ..
**العم :**
**(بعد لحظة صمت)**
**- أتبعونى .. وانتبهوا ، ولا تسألوا هنا ..**
**ما أنتم إلا حبات رمل فى جوف هذا الجبل**
الأخ يقترب من العم ..
الذى يستدير ويبدأ ..
التحرك إلى الداخل
المظلم ..
ولكنه يتوقف فجأة ..
ويتوقف الأخ أيضا
العم وقد استدار نصف استدارة ..
ينظر مفكرا إلى الأخ
**العم :**
**(إلى الأخ)**
**- أيبقى ونيس هنا حتى نعود ؟**
يستدير الأخ إلى ونيس

**ونيس**
يقف بلا حراك ..

ضد ضوء البدر الخافت ..
وقد تجمدت نظرته إليهما ..
ونيس
- جئت هنا تنفيذا لإرادة أبى. (١٩)
الأخ ..
ينظر إلى ونيس ..
فى فهم ..
ثم يستدير للعم ..
(الذى يقف ليس بعيدا عنه)
الاخ
(مفكرا بحزم)
- سيأتى ليعرف كل ما سأعرفه
ينظر العم إليهما بفخر ..
العم:
- هذا قول رجال .. حقا إنكما من صلب أخى ..

ونيس يقترب .. ويقف إلى جانب
أخيه ..
ثم يتجه الجميع إلى داخل الممر ..

نصل إلى غرفة سقفها منخفض
مكدسة بأشياء عجيبة ..
أقنعة ..
أقنعة دون وجوه
تابوت فارغ ..
وآخر .. وآخر ..
تتوقف الكاميرا على تابوت مغطى
يرى من خلاله ..
أجسام وأيدى العم والاخ والقريب..
ونيس ..
يراقب ..
مأخوذا يتصبب منه العرق
يتحرك القريب مارا بونيس ..
وبينما يمر تكشف الشعلة ..
عن وجه ونيس ..
وعما اختلجه من رعب..

أيدى العم والقريب
ترفع القماش المعفر بالتراب
والذى يغطى التابوت
ثم تلقى بالغطاء الخشبى

(صوت ارتطام الغطاء بالارض)
كاشفا عن مومياء ملفوفة بالأربطة
وفجأة ودون توقع ..
تغرس سكين فى المومياء ..
ممزقة الأربطة بوحشية ..
يد تمزق بعصبية بقية الأربطة ..
وتزيحها بعيدا ..
تظهر قلادة ذهبية ..
(على شكل عين)
تستقر على صدر المومياء فى سلام
وتبرق تحت ضوء الشعلة ..
اليد العصبية تصل إليها وتجذبها .
لكن القلادة موثقة إلى عنق المومياء
وفى لمح البصر ..
ترتفع بلطة ..
وبضربة عنيفة ينفصل الرأس عن الجسد
فتطير القلادة الذهبية مرفوعة فى الهواء
وتصل إلى يد العم ..
التى كانت تنتظرها فى هدوء .
ثم يطبق عليها أمام وجه الأخ
صوت العم
(هـادئاً آمرا)
- احمل هذه لأيوب التاجر ..
ثم يضع القلادة فى يد الأخ .
(ضوضاء مفاجئة لشىء قد نزع)
الأخ ..
يستدير ناظرا نحو ونيس ..
ولكن ونيس قد اختفى ..
ولا يبقى مكانه إلا الظلام ..

## المشهد الخامس
### نزول ونيس
خارجى / تأثير ليلى

الأقصر
ونيس يجرى متطلعاً..
إلى قمة الجبل ..
يقف .. وقد اختلط عليه الأمر
ثم يغير اتجاهه
ونيس يستأنف الجرى ..

يظهر ثم يختفى ..
خلال خط السماء ..
ونيس يهبط السفح المنحدر
يتعثر ..
ولكنه ينهض مسرعا ..
إلى أسفل .. ثم إلى أسفل ..
يتعثر مرة أخرى ..
ويسقط ممددا على وجهه ..

ونيس ..
ينهض على قدميه ..
لاهثا ..
ثم ينظر خلفه مذعورا ..
وفجأة ..
تخطر له فكرة ..
يقف مأخوذا للحظة ثم ..
يستأنف النزول مفكرا ..
ونيس ..
يجرى أسرع ثم أسرع ..
شعور بالقلق والفضول قد سيطر عليه
ينظر أمامه منقبا ..
ونيس ..
ينعطف عند منحنى ثم يتوقف
تمزق عواطفه ..
ثم يخطو إلى الأمام مترددا ..
وأمامه عن قرب ..
شاهد قبر أبيه الأبيض ..
مازال راقدا فى سلام ..
ومازالت زهور الحداد فى مكانها ..
ونيس يستدير مشيرا إلى قبر أبيه
ويخبط رأسه على صخرة ..
فى ألم يمزقه

**ونيس :**

**ـ ما هذا السر**

**جعلتنى أخشى النظر إليك ..**

## المشهد السادس

**بيت العائلة**

نهار / داخلى

البيت يتكون من :

١- ممر ضيق يصل مستوى الأرض الخارجى إلى ..
٢- قاعة مكشوفة للسماء .. ومبنية على أطلال مقبرة فرعونة.. ومازالت آثارها ترى هنا وهناك فى الممر

عبر الممر .. بقية جملة ونيس :

**.. يا أبى .. ما مصيرى الآن ..؟**

الأخ وهو يتحرك دون ارتياح
منفردا فى القاعة

**الأخ :**

**(مخاطبا شخصا ما)**

**ـ ما هذا السر ..؟ العلم به ذنب .. والجهل به ذنب أكبر ..**

ويختفى الأخ من الباب ..

فى الممر ..
ونيس يتجه إلى أسفل الممر ناظرا أمامه ..
يسترق السمع مفكرا ..
ومستندا بيديه إلى حائطى الممر ..
فى القاعة ..
الأخ يتوقف أمام العم الذى
جلس فى جلال (فى أرديته السوداء)
ويقف القريب بجانبه ..
الأم سيدة وقور ..
متشحة بالسواد ..
تجلس صامتة فى عزلة ..
تنظر شاردة وحيدة فى عالمها الحزين ..
العم والقريب يراقبان الأخ فى هدوء ..
الذى يبدو متوترا قلقا ..

**القريب :**

**(فى دهشة)**

**ـ ذنب ..؟ أى ذنب يا بن العم؟ أنا لا أفهم هذا الكلام**

يستدير الأخ مبتعدا عنهما

**الأخ :**

**ـ وأنا لا أفهم هدوءك**

الأخ يتحرك منفردا عبر القاعة

**الأخ :**

**(مكملا)**

**ـ .. منذ سنوات وأنا أحمل أشياء لأيوب التاجر قلتم لى إنها أشياء وجدت فى**

الجبل .. علمتمونى ألا أسال فصدقتكم
.. كانت هذه طريقتنا فى الحياة ..
العم :
ـ كانت وستظل طريقتنا فى الحياة
الأخ
(بحدة)
ـ ألا ترون مـاذا تفـعلون؟ ألا يوجـد من
يقلقه ضميره فينطق .
العم والقريب يتابعان حركة الأخ فى فضول
العم :
(شارحا)
ـ أنت الآن تعرف سر الدفينة .. نصيب
أبيك لك أنت وأخيك هل اقتسامه مع
أخيك هو الذى يزعجك؟
يستدير الأخ ليواجههما فى غضب
الأخ :
(مقررا فى مرارة)
ـ اقتسام الموتى ..
العم ..
يثبت نظره على الأخ ثم يحوله
بعيدا عنه فى تفكير ..
لقد أزعجته جملة الأخ الأخيرة ..
القريب يتابع فى دهشة حركة الأخ ..
القريب :
(فى سخرية)
ـ هؤلاء الذين تسميهم الموتى ليسوا إلا
رمادا أو خشبا من آلاف السنين .. لا
أحد يعرف لهم آباء أو أبناء ..
العم يلقى بلمحة من زاوية عينيه
على القريب (يتردد صدى الكلمات الأخيرة فى القاعة)
يقف القريب مرتبكا ..
الجو كله توتر
الأخ يتقدم ..
ويقف مواجها لهم فى صمت ..
العم يتجاهل نظرة الأخ ..
ويخاطب الأم ..
ليحول جو هذه اللحظة المشحون ..
العم :
(بجلال وصوت جاد)
ـ يا سيدة الدار الكريمة .. البقية فى حياتك .
جـئنا إلى دارك .. دار أخى المرحـوم
سليم لنعزيك ونشاركك أحزانك ونقدم
لك ما تطلبين.
الأم :
فى الممر .. ـ وجودكم وحده يعزينى ..
ونيس مستندا إلى الحائط ـ ويشرف الدار ..
ونيس ينظر إلى الأمام
صوت العم :
ـ قدرك الله على احتمال حزنك .. وأنت
ياابن أخى ما الذى يغلى بداخلك ..؟
الأخ راكعا يفك صرة ..
يدا الأخ ..
تكشفان عن القلادة الذهبية
التى على شكل عين ..
يضعها برفق على الأرض ..
ماذا ..؟

العم والقريب ..
ينظران فى دهشة من العين الذهبية
إلى الأخ
العم :
(بحدة)
ـ لماذا لم تسلم الأمانة لأيوب التاجر؟.. كل
القبيلة تنتظر ثمنها، لو كان أبوك حيا..
الأخ ينظر إلى العم فى ثبات ..
الأخ
(يقاطعه بحزم)
ـ اترك الموتى فى سلام

القريب بعصبية
القريب
(مأخوذا فى عصبية) :
ـ تقصد أن تتركهم للأفندية
يتحرك القريب تجاه الأخ ..
وقد نفد صبره ..
ولكنه يجده صامتا تماما
يتوقف ..
ويتحرك من الأخ إلى العم
دون ارتياح (شارحا)
ـ أى تجـــارة لـنا مع هؤلاء .. أفندية
القاهرة المتكبرين سيضعونك فى الحديد
لو وجـدوا مـــعك هذا الشىء .. إنهم

يغتصبون كل شيء .. ولا يدفعون لنا
كما يدفع أيوب.
الأخ الذي يرى راكعا
الأخ :
ـ قطعة من الذهب .. هي لك ولكني
أراها عينًا تلاحقني ..
القريب:
(يلوح وقد نفد صبره) :
ـ عينا ميتة بها ذهب يطعم مائة فم
الأخ:
(يقاطعه بحدة)
ـ مائة فم تأكل لحمك أنت لو جاعت ..
القريب:
(بمرارة)
ـ وأنت من أين كنت تأكل طول عمرك؟
ينتفض الأخ واقفا من على الأرض ..
ويواجههم في عداء ..
في الممر
ونيس واقف متيقظاً ..
يأخذ خطوة إلى الأمام
مترددا ..

في القاعة ..
العم ينظر بثبات نحو الأخ
ويدخل القريب ..
ويتوقف في وضعه السابق إلى
جانب العم ..
العم:
(بأسى مرير)
ـ عشت لكي أسمع ابن سليم يتكلم لغة الأفندية ..
في الممر ..
ونيس يستمع .. كمن
يحكم عليه ..
صوت العم
ـ أريدك أن تعلم أن دخولك المغارة
وخروجك منها قد جعل منك شخصا
أخر.. شخصا يختلف عن أهل الوادي..
وعن الأفندية الذين يتمنون أن يعرفوا
السر .. أريدك أن تعلم أيضا أن سر
الدفينة أغلى من حياة أي فرد في
قبيلة سليم..

في القاعة ..
العم
مازال ينظر بثبات إلى الأخ ..
العم:
(مستمرا)
ـ لقد أعدك أخي لهذا اليوم ولكني أراك أمامي
ترتعش كطفل .. إن عيشنا كفاح صعب
ولكنك على ما يبدو ضعيف أو غير قادر.

الأخ ..
ناظرا للعم في احتقار ..
الأخ :
(بحسم)
ـ ما تسميه «عيشنا» أشعر به سما في
جسدي .. هذا عيش الضباع.
الأخ ..
يخطف العين الذهبية في خفة
من على الأرض .. ويمسك بها
أمام وجه العم ..
ـ احملوا وحدكم هذه الذنوب ..
العم وقد صدم..
ينهض في جلال
العم :
(في احتقار وتحد )
ـ تلك كانت حياة أبيك .. وحياة أبيه من
قبله .. لقد شاء هو أن تعلم أنت سر
الدفينة ولو كان حيّا الآن لشاء أن
تحرم من حياتك.
العم ينظر إلى أسفل إليه
(صوت سقوط القطعة المعدنية على
الأرض)
العين الذهبية محملقة إليهم
من الأرض ..
الأخ يسحب يده الفارغة ..
وهو ينهض ناظرا بتحدٍ ..
إلى العم ..
الأخ :
ـ أنا لا أخاف كلامك ..
يتحرك مبتعدا ..
مارا بالعم والقريب ..

ـ ستتسخش أنت أولادك عندما يسألونك
يوما ما .. هل هذا عيشنا ؟ [٢٥]

الأخ يستدير ..
نحو العم والقريب ..
اللذين يتجاهلانه ..

العم :
(فى حسم)
ـ سوف نربيهم على احترام تقاليد آبائهم ..

صوت الأم :
(آمرة)
ـ فى هذا الكفاية.

الأم تنظر بحدة إلى العم ..

الأم :
(مستمرة)
ـ أنا التى ربيت أولادى .. وقد ربيتهم
على الكبرياء والشموخ كالجبل ..

العم ينظر بعيداً فى غضب صامت
القريب ينظر فى عصبية .. من الأم
إلى الأخ ..
الأخ ينظر إليهم متحديا ..

القريب :
ـ ونحن لا نقبل الإهانة فى بيت أخينا ..
إنه مازال بيته .. أرجو ذلك ..

الأخ
(يقاطعه)
ـ جدرانه فقط

الأم تنظر بحدة إلى الأخ

الأم :
(تقاطعه فى حزم)
ـ الجدران ومن تحميهم الجدران .

على الأرض ..
العين الذهبية ..
وأقدام العم والقريب ..

صوت العم :
(فى ثقة وهدوء)
ـ أعطنى هذه القطعة .. مثل هذه الأشياء
لا يجب أن تقع عليها أى يد.

ينحنى القريب ..
يلتقط العين الذهبية ..
ويرمق الأخ فى كراهية ..
وينهض إلى جانب العم ..
العم يومىء برأسه إلى الأم ..

العم :
(مستمرا)
ـ أما نحن فلننصرف الآن .. بعد اذنك
ياسيدة الدار .. قدرك الله على احتمال
المكتوب ..

الأم تومئ فى برود ..
العم يستدير فى عصبية ..
(لاما عباءته السوداء)
ويسير مبتعدا ..
ويتبعه القريب ..

يمر القريب والعم بالأخ ..
فيتجاهلانه .. وفى الوقت
يتجاهلهم الأخ بدوره .. ويسير
مبتعدا
العم والقريب يمران خارج الباب
إلى الفناء الخارجى ..
(يرى من خلال الباب)
القبيلة والأقارب جالسين فى الفناء
ينهضون فى فضول لاستقبالهم
ويتبادلون بعض الكلمات ..
ثم يغادران القاعة وقد خاب أملهما
العم يلقى نظرة أخيرة على داخل
البيت ..
ثم يمشى مفكرا ..

فى القاعة ..
الأخ منفردا فى القاعة ..
يتحرك مفكرا أمام الأم ..
يختلس النظر إليها فى شىء من عدم
الارتياح .. ولكنها تجلس بلا حراك
(صمت)
الأخ ..
يقف ويستدير للأم

الأم فى الحالة السابقة

ناظرة إلى الأرض فى شرود..
(وبعد فترة صمت)
الأم:
- أين ونيس ..؟

من الممر ..[26]
القاعة الخالية تظهر خلال فتحة
الممر السفلى ..
يظهر الأخ فى القاعة يتحرك قلقا
الأخ :
- دافعت على عندما تكلموا عن تربيتى فقط...
الأم:
- نعم .. وقد تجاوزوا حدود احترام هذا البيت.[27]

فى القاعة
الأم تنهض تدريجيا من مقعدها
فهى لا ترغب فى استئناف المشادة ..
الأم :
- اذهب وابحث عن أخيك ..
تقف متخاذلة وقد مزقها الحزن
تنظر حولها..
ولكن ليس إلى الأخ ..
وفجأة يعترضها خاطر ..
وتقف ساكنة ..
- هل رأيته منذ أن ..[28]
الأخ
يقف
الأخ :
(مقاطعا)
- نعم
الأم بنصف استدارة للأخ
الأم :
- هل تكلمت معه ..
الأخ :
(مقاطعا)
- نعم

فى الممر ..
ونيس يسرع بالنزول
قلقا ..

صوت الأم :
(وكأنها تحدث نفسها)
- تكلمت معه [29]
صوت الأخ :
(بعصبية)
ونيس يبطىء النزول
- ماذا تخبئه لنا الأيام.. ؟ إن عقلى المضطرب لايقدر على الصمت [30]
يقف ونيس وقد اختلط عليه الأمر
- أجيبى .. عدى معى كم جثة انتهكت يد أبى لنأكل؟
ونيس يستدير بحدة
مبتعدا إلى أعلى الممر ..
فى القاعة ..
الأم وهى تستدير ..
.. بحدة ..
الأم :
(بعنف مقاطعة)
- كفى .. ماذا تريد ..
الأخ يخطو فجأة تجاهها
الأخ :
(بنفس العنف)
- أريد الحقيقة .. الآن
الأم : (بغضب)
- سوف تعرفها يوما ما .. أو سوف لا تعرفها أبدا..
- أما الحقيقة التى أعرفها أنا فهى أنك لوثت اسم أبيك فى داره ..
- لا .. لن يمسه أحد بسوء فى مستقره حتى ولو كان ابنه .
الأم تسير مبتعدة عن الأخ
(بصوت مشحون بالحزن)
- كان شريك أيامى [31] .. الحقيقة ..؟
تستدير إلى الأخ ..
- ملعونة حقيقتك
تسير إليه وتقف أمامه معذبة
- وملعون أنت لأنك أقلقت من انتهى وارتاح ..
- الآن لن يعرف الراحة أبدا ..
الأخ يستدير مبتعدا عن
نظراتها .. وقد انزعج ولكنه
مازال عنيدا ..
الأم .. تقف فى طريقه ..

- ملعون أنت .. حرمت عيوننا نظرة
الصفا ..
الأم تغادر القاعة ..
وفى منتصف الطريق ..
تستدير للأخ ..
- أغرب عن وجهى أيها التعس إلى لا
أعرف اسما لك ..
الأم تغادر القاعة خلال باب
مظلم وتختفى وكأنها تدخل
قبرا ..

فى الممر ..
ونيس يصعد السلم ..
مأخوذا ..
مستندا على حائط الممر
والقاعة من خلفه خالية ..
صوت الأخ :
(صوت يده تتحرك فوق الحائط)
- ونيس .. ونيس ..
ولكن ونيس يواصل الصعود ..

فى القاعة ..
الأخ .. ينظر حوله باحثا
يلمح ونيس ..
يقترب من أسفل الممر ..
يتوقف
أمامه ونيس ..
مواصلا الصعود ..
الأخ :
(منزعجا)
- لما تتباعد دائما ..؟
يتوقف ونيس ..
دون أن ينظر خلفه ..
ونيس :
(بحدة)
- لما فعلت بها كل هذا ؟
الأخ :
(مازال منفعلا)
- إنها لا تعيش إلا فى الماضى
ونيس :

ونيس يستمر فى الصعود
أسرع قليلا ..
ونيس :
- أطلعتنى على مصير مظلم .. صحراء
علىّ أن أسيرها وحدى .. خائفا من
المشاعر والذكرى ..
الأخ :
(بحدة)
- أى ذكرى .. التذكر يضعف الإرادة ..
ونيس يتوقف نصف مستدير ..
إلى الأخ
ونيس :
(بنفس الحدة)
- أية إرادة .. أن أنسى ... ما كان
بالأمس حقيقة لى ..
الأخ يتقدم فجأة حتى ..
يصل إلى ونيس .. ويجذبه ..
الأخ :
(محاولا إقناعه)
- تعالَ نبدأ فى مكان آخر .. لم يعد لنا
شىء هنا
ونيس :
(فى حزن أليم)
يقف ونيس لاهثا ..
ينظر إلى أخيه فى احتقار ..
- لم أطلعتنى على كل هذا ..؟ . ولما
أنت أخى..؟
- اسمع ..
ونيس :
(بنفس الشدة)
- لا أريد أن أسمع .. كفى ماسمعت .. (٣٢)
يلتفت ونيس ويتجه مبتعدا ناحية أعلى الممر

## المشهد السابع

نهار/ خارجى

### قتل الأخ

شراع ضخم أبيض
يرفرف بشدة ..
(صوت رفرفة الشراع)

الأخ ماشيا بإصرار
تجاه الشراع ..
**يختفى** أثناء **نزوله**
شاطئ النهر المنحدر ..
تاركا الشراع الأبيض
يرفرف .. يملأ الشاشة (٣٣)

يدان زرقاوان
على شكل فراشة
(مطبوعة على مقدم المركب)
(صوت الماء والمركب)
رجلان ملثمان ..
فى أردية غامقة اللون
يجلسان على مؤخرة المركب ..
(صوت تزييق المركب)
أحدهما **يوجه** الدفة
**وينظر** أمامه بثبات
والآخر يجلس قلقا
ناظرا فى (إلى الأخ)
(صوت تزييق خشب)

الاخ يجلس مفكرا ..
وقد أحنى رأسه ..
المركب تمر بالقرب من ..
صخرة جرانيت ضخمة على الشاطئ.
شخص غير معروف ..
يخطو من جانبها
(صوت رفرفة الشراع)
الأخ ينظر إلى أعلى ..

ينظر الأخ فى شك تجاه ..
الشخص الواقف على الشاطئ.
خلف صخرة الجرانيت.

الأخ ينظر دون ارتياح
إلى الشاطئ ..
ثم ينظر فجأة إلى الخلف
فى اتجاه الرجلين الملثمين
ثم ينتفض واقفا فى فضول ..
ولكنه قبل أن يتحقق الأمر ..

تطبق يد على فمه..
تداخل من ملابس وأيد (صوت حركة وصرخه مكتومة)
لمعه خنجر يطعن ..
يد تتلوى فى ألم
ثم تسقط جانبا وتسكن ..
(صمت)

وتدريجيا نرى النهر ..
بينما تحمل جثة الأخ ..
وتلقى فى النهر الهادئ ..
(جثة على الماء)

جثة الأخ ترتطم بصفحة الماء
ويغوص ..
ويهدأ سطح الماء ..
وتعود إلى مجراها الطبيعى ..
جزء أعرض من النهر ..
أفق خالٍ..
وفجأة ...
(صفير غريب أجوف)

## المشهد الثامن

### وصول الباخرة النهرية
### المنشية

نهار / خارجى

(قبل المغيب)
(الأقصر من فوق سطح فندق
الونتر بالاس)
النيل والحقول والجبل ..
(صدى)

ونيس جالس عند أقدام تمثال ضخم ..
(أحد تماثيل رمسيس الجنائزية بمعبد الرامسيوم (٣٤)
ساند رأسه على ركبتيه ثم
ينهض وينظر إلى البعيد
(يسمع صفيرا فاتراً الباخرة)
(صدى)

النهر ..

- مزيد من أفندية القاهرة [٣٩] .
(يتنهد)
مراد يتقدم خطوة من ونيس ويقف
- وبلد عائم منهم
ونظره لا يتحول عن الباخرة
ونيس .. ينظر إلى ظهر مراد للحظة ..
ثم ينظر تجاه الفتاتين ..

الفتاتان تراقبان ونيس ..
ثم تستديران بسرعة ..
وتنظران تجاه الباخرة ..
مراد
- الغرباء الأثرياء .. أثرياء هم حقا ..
أيام عصيبة قادمة.
يظهر أولاد العم الثلاثة خلف
الفتاتين ..
صوت مراد :
وأبوك رحمه الله حملك سرا
ثقيلا ..
يظهر مراد فى الكادر .. ناظرا إلى
ونيس متظاهرا بالحزن
فليرقد فى سلام
ونيس .. ناظرا بثبات إلى مراد
ونيس
(ببرود)
- ماذا تريد الآن يا مراد ..؟
مراد يسرع إليه ..
فرحا ببدء أى حديث مع ونيس
مراد :
- حماك الله .. سلامتك فقط ..
مراد يقترب أكثر من ونيس
ثم مشيرا إلى الباخرة ..
- إنهم أقوياء وبارعون ..
(متقربا أكثر)
والشغل كيف سيكون الآن ..
ونيس يتراجع خطوة للخلف
وقد أخذ مراد يقترب منه ثانية
- إنه من الواجب أن يعرف الإنسان كيف
ومع من يتعامل.
ونيس :

(بحدة)
- هل هذه رسالة من أيوب ؟
مراد وقد أخذ بهذا السؤال ..
يقف مضطربا
مراد :
أيوب .. أيوب من ..؟
ونيس :
- سيدك ..
مراد :
(بخبث)
- سيدى الذهب وبريقه .. سيدى
انظر
الباخرة .. المنشية .. وأحمد كمال ومساعدوه
ينزلون من سطحها على السلم إلى المرساة ..
البدوى .. وحراس الجبل ..
يقتربون بخيلهم المسرعة ..
مارين بونيس ..
الذى يتابعهم بنظره ..
البدوى وحراسه ..
يعبرون الجسر المؤدى إلى
الباخرة ..
مختفين فى عاصفة من الغبار [٤١].

عمدة وحوالى ١٦ مرافقا
يتقدمون بسرعة ..
العمدة يقترب من الباخرة .. بينما
يظهر أحمد كمال صاعدا إلى
الجسر يتبعه مساعدوه ..
والجميع فى ملابسهم العصرية ..
كأنما هم قوم من عالم آخر .. [٤٢].
العمدة ومرافقوه ..
يحيون أحمد كمال فرحين ..
(حاجبين أحمد كمال عن الكاميرا)
الفتاتان تقتربان
صوت الفتاة :
- مراد :
مراد يتقدم ..
ويلتفت لونيس معتذرا ..
مراد :
- ابنة عمى فى غاية الشوق لرؤية
أفندية القاهرة .. سامحنى ياسيد ونيس
سأحوم وأتجسس لأعرف سبب مجيئهم

يتكلمون ..
ثم يرفع مراد يديه محتجا ..
مراد :
(منزعج بصوت عال)
- توبة .. ليس لى بهذا شأن .. أأنا مغفل
لكى أستمر فى تجارة أيوب والآن ..؟
(صوت صفارة المركب)
... أسمع صوت صفارة المركب الحديد ..
لقد عاد الأفندية بأسرع مما نتوقع ..
و البدوى بك وحراسه سوف يسدون كل
طريق.
قولوا هذا لعمكم.. الحياة فى هذا المكان
أصبحت تحتاج إلى رجل من نوع آخر ..
رجل بارع ..
ابن العم :
(باحتقار)
- أنت جبان
مراد:
(مؤكدا بعصبية)
- نعم يا سيدى .. أنا جبان
مراد يبدأ السير مبتعدًا
ابن العم :
- إذن لم لا ترحل؟
مراد يقف ويستدير لهم
مراد :
(بدهشة)
- ولم أرحل .. ها قد جاءت سيدتى زينة
لتفتح دكانا صغيرا قرب الميناء لخدمة
الأفندية.. وأنا وابنة عمى سنساعدها..
فتاة مخلصة (٣٧).
الفتاتان تستديران بخجل وتتابعان
السير .. وتختفيان وراء تل صغير
يؤدى إلى النهر.

أولاد العم الثلاثة وقد أخذوا
بمظهر الفتاتين ..
يتبعونهما ..
وقد برقت أعينهم ..
ثم يتجهون إلى مراد ..
ابن العم :
- متى وصلتا ..؟ لم تحدثنا عنهما من
قبل ..

مراد :
(بمسكنة)
- ومنذ متى تسألون عن مراد الغلبان
مراد مستديرا ويتابع سيره
وأولاد العم الثلاثة يتبعونه ..
- كلكم تسألون عن أيوب ..
أيوب .. وأين أيوب الآن ..؟
(بسخرية)
- فى القاهرة .. فى السويس .. فى أى
مدينة يشاء .. وعندما يعود نجرى كلنا
لنخدمه:
مراد يستدير نصف استدارة لهم
وهو يتابع سيره
(مناديا على الفتاتين)
- انتظرا يا ابنتى العم ..
(ثم مكلما أولاد العم الثلاثة
إنهم فى غاية الشوق لرؤية
أفندية القاهرة ..
اعذرونى .. لا يصح أن أتركهما
دون حماية ..
مراد يسرع للحاق بالفتاتين فى وسط
غابة من النخيل
(صوت صفارة المركب النيلى)

أولاد العم يحثون السير فى
إثرهم ..
(صوت المركب النيلى)
وفجأة ينظرون جانبا ..
ويتوقفون عن السير ..

ونيس وحيدا سائرا على مهل ..
تجاه النهر ..

الباخرة النيلية تقترب ..
كما ترى من وسط النخيل أشرعة المركب.
(تقريبا وجهة نظر ونيس) (٣٨)
مراد والفتاتان ..
ونيس ينظر بجدية إلى مراد ..
مداريا إعجابه بزينة ..
مراد .. يخطو إلى جواره بهدوء
مراد :

- مزيد من أفندية القاهرة (٣٩) .
(يتنهد)
مراد يتقدم خطوة من ونيس ويقف
- وبلد عائم منهم
ونظره لا يتحول عن الباخرة
ونيس .. ينظر إلى ظهر مراد للحظة ..
ثم ينظر تجاه الفتاتين ..

الفتاتان تراقبان ونيس ..
ثم تستديران بسرعة ..
وتنظران تجاه الباخرة ..
مراد
- الغرباء الأثرياء .. أثرياء هم حقا ..
أيام عصيبة قادمة.
يظهر أولاد العم الثلاثة خلف
الفتاتين ..
صوت مراد :
وأبوك رحمه الله حملك سرا
ثقيلا ..
يظهر مراد فى الكادر .. ناظرا إلى
ونيس متظاهرا بالحزن
فليرقد فى سلام
ونيس .. ناظرا بثبات إلى مراد
ونيس
(ببرود)
- ماذا تريد الآن يا مراد ..؟
مراد يسرع إليه ..
فرحا ببدء أى حديث مع ونيس
مراد :
- حماك الله .. سلامتك فقط ..
مراد يقترب أكثر من ونيس
ثم مشيرا إلى الباخرة ..
- إنهم أقوياء ويارعون ..
(متقربا أكثر)
والشغل كيف سيكون الآن ..
ونيس يتراجع خطوة للخلف
وقد أخذ مراد يقترب منه ثانية
- إنه من الواجب أن يعرف الإنسان كيف
ومع من يتعامل.
ونيس :

(بحدة)
- هل هذه رسالة من أيوب ؟
مراد وقد أخذ بهذا السؤال ..
يقف مضطربا
مراد :
أيوب .. أيوب من ..؟
ونيس :
- سيدك ..
مراد :
(بخبث)
- سيدى الذهب وبريقه .. سيدى
انظر
الباخرة .. المنشية .. وأحمد كمال ومساعدوه
ينزلون من سطحها على السلم إلى المرساة ..
البدوى .. وحراس الجبل ..
يقتربون بخيلهم المسرعة ..
مارين بونيس ..
الذى يتابعهم بنظره ..
البدوى وحراسه ..
يعبرون الجسر المؤدى إلى
الباخرة ..
مختفين فى عاصفة من الغبار (٤١).

عمدة وحوالى ١٦ مرافقا
يتقدمون بسرعة ..
العمدة يقترب من الباخرة .. بينما
يظهر أحمد كمال صاعدا إلى
الجسر يتبعه مساعدوه ..
والجميع فى ملابسهم العصرية ..
كأنما هم قوم من عالم آخر .. (٤٢).
العمدة ومرافقوه ..
يحيون أحمد كمال فرحين ..
(حاجبين أحمد كمال عن الكاميرا)
الفتاتان تقتربان
صوت الفتاة :
- مراد :
مراد يتقدم ..
ويلتفت لونيس معتذرا ..
مراد :
- ابنة عمى فى غاية الشوق لرؤية
أفندية القاهرة .. سامحنى ياسيد ونيس
سأحوم وأتجسس لأعرف سبب مجيئهم

**وسأخبرك فيما بعد .. شرفنى بالزيارة**

**ياسيد ونيس (يحييه وهو يتراجع)**

ونيس .. يحول بصره عن مراد إلى

المجموعة ..

فى غضب مكتوم ..

أحمد كمال يظهر مرة أخرى

يتبعه مساعدوه (أقرب إليه)

عمدة آخر ومرافقوه .. يصلون ..

**(كلمات تحية)**

يحيون أحمد كمال ..

أحمد كمال يقف ليحيى العمدة ..

ثم يستأنف سيره تجاه الكارتة ..

أحمد كمال يلحظ ونيس ..

فيبطىء من سيره

أحمد كمال يمر أمام ونيس

يتبادلان النظرات

أحمد كمال ينظر إليه بود ولكن

باستغراب ...

ونيس ينظر إليه بعداء ..

أحمد كمال يمر ثانية من خلف ونيس

ونيس يلتفت متابعا أحمد كمال

أحمد كمال .. يتجه إلى الكارتة

ما زال ناظرا تجاه ونيس مفكرا ..

يصعد سلم الكارتة ..

أحد مساعديه .. داخل الكارتة.

يقف ويراقب ونيس أيضا ..

**المساعد :**

**ـ نظراته غريبة ..**

**أحمد كمال :**

**ـ نعم ..**

**المساعد :**

**ـ كأنها لتمثال عادت إليه الحياة.**

ونيس واقف فى التل ..

صامتا تماما كتمثال جامد ..(٤٣).

## المشهد التاسع

**الغريب**

نهار / داخلى

أربعة تماثيل لأوزوريس دون الوجوه

**(معبد الرامسيوم ـ الأقصر)**

شاب.

يقف محملقا إليها ..

ثم يستدير ..

وينظر إلى أعلى متعجبا

ولكنه يلاحظ ... ونيس

جالسا تحت ظل عمود ..

(ونيس ينظر من فوق كتفيه)

يتوقف الغريب مترددا ..

(لحظات)

**الغريب :**

**ـ لا وجوه لهم.**

**ونيس :**

(سرحان)

**ـ نعم**

ونيس يستدير ببطء ..

ويثبت نظره على شىء أمامه

(يكمل فى سرحان)

**ـ ولكن هناك وجه كبير فى حجم رجل**

يقترب الغريب ..

ناظرا إلى نفس الاتجاه ..

وجه تمثال فرعونى ضخم

راقدا على الأرض ..

(معبد الرامسيوم ـ الأقصر)

الغريب يقترب منه

ينظر إليه ..

ثم يستدير إلى ونيس ..

فى دهشة ..

ونيس ما زال فى نفس الوضع الأول

ينظر من التمثال إلى الغريب

(مستمرا)

**ـ هل أنت غريب عن الجبل ؟**

**الغريب مازال يرقب رأس التمثال**

**الغريب :**

**ـ نعم**

ويتوقف ونيس خلفه عن قرب ..

ولكنه ما زال يتجنب رأس التمثال ..

ونيس :

ـ أليس فى الوادى عندكم مثل هؤلاء

الغريب :

(متعجبا)

ـ لا ..

(مخاطبا ونيس)

ـ ألم يخيفوك يوما ..

ونيس مختلسا نظرة إلى التمثال

ثم يستدير مبتعدا ..

ونيس :

ـ كانوا رفاق طفولتنا .. كنا نختبئ بينهم

.. أنا وأخى ..

ونيس يستدير إلى الغريب

ويلمس كتف صنم ضخم

مجاور .. سقط على الأرض ..(٤٤).

الغريب يلحق به ..

ونيس ..

والغريب يتبعه ..

يهبطان جريا ..

ويختفيان بين أجزاء التماثيل ..

الراقدة على الأرض ..

قدم ضخمة من الجرانيت ..

تطأ العشب ..

(الرامسيوم ـ الأقصر)

ونيس والغريب ..

قادمان عدواً ..

ويتوقفان خلفهما ..

ونيس وقد وجد تسليته

فى إثارة اندهاش الغريب

يدور بفخر حول القدم ..

ويبدأ ونيس فى تسلق

الحجارة التى خلف القدم

ويتبعه الغريب ..

ونيس فى اندفاعه ..

يجرى بعيدا ..

ينظر الغريب إلى أعلى ..

ثم حوله فى اندهاش ..

يرى قبضة أخرى ..

(الكرنك)

الغريب :

ـ هذه كف تقبض على مصيرها .. لن تقرأ أبدا..(٤٥).

ونيس وقد وجد تسليته

ينظر من الغريب إلى القبضة ..

ونيس :

ـ أى مصير يقرأ فى كف من الحجر

الغريب يقترب منه ..

ويمر أمام ونيس ..

تجاه حائط منحوت ..

(معبد الرامسيوم)

الغريب :

(مشيرا حوله)

ـ رسوم من شيدوا كل تلك القصور والتصاوير.

يتحرك الغريب ناظرا إلى

الحائط المنحوت ويختفى ..

خلفه ..

ونيس منفردا ..

يمشى مشحونا بتفكيره ..

صوت :

(الغريب مواصلا)

ـ رجال يسيرون إلى لا مكان(٤٦) وسفن ترحل إلى لا مكان ..

يظهر الغريب ..

ويلحق بونيس الذى يتوقف ..

ناظرا إلى أعلى ..

إلى الأعمدة الضخمة

وأعمدة لا ترفع سقفا (٤٧)

فترة سكون ..

يقف كلاهما دون حراك ..

فمرح المغامرة لم يردد صدى ..

سوى الفراغ ..

من أعلى ..

منظر فسيح من الآثار

ونيس والغريب

يظهران كنقطتين ضئيلتين ..

وسط الآثار

سائرين إلى البعيد ..

## المشهد العاشر

معسكر الآثار

نهار / خارجى

ونيس والغريب
يمشيان فى صمت .. كل مستغرق
فى همومه ..
جدار المعبد فى الخلفية ..[٤٨].
ويبدو فوق بعض الأحجار رجلان
ويصل اليهم رجل آخر فوق المعبد
عند مرور ونيس والغريب
الغريب يرفع نظره يلاحظ شيئا ما
ويتوقف ..
ونيس ينظر إلى الشئ نفسه بدوره ..
ونيس يبطئ .. ويتوقف ..
كمن يستسلم ..
الغريب يخطو بضع خطوات
نحو معسكر الآثار ..
وعند أسفل الجبل وراء سور من
السلك الشائك وله بوابة ..
رجال الآثار منهمكون فى العمل ..
تحت الشمس المتوهجة ..
صناديق خشبية ضخمة ومعدات ..
ويقف اثنان من الحراس ..
عند بوابة المعسكر ..
يصطف أمامه عدد من شباب القرية ..
وملاحظ أنفار يعطى أسماءهم
لأحد الأفندية الذى يقف عن قرب ..

**الملاحظ :**

**(ينادى من بعيد)**

**ـ تعالوا ..اعملوا عند الأفندية .. اقتربوا ..**

الغريب ينظر إلى ونيس وقد
استهوته الفكرة ..

**الغريب :**

**ـ تعال بنا .. إنه رزق حلال.**

الغريب يتحرك نحو نيس

**صوت الملاحظ**

**(فى الخلفية)**

**ـ اقتربوا**

ونيس لا يتحرك ..

**الغريب [٤٩]**

**(لونيس)**

**ـ كنت أريد أن نبقى معا ..**
**ولكننى غريب هنا وأحتاج للعمل لأبقى..**

ونيس ينظر إليه مقدرا ..

**ونيس :**

**ـ سنلتقى آخر النهار عند الميناء .. سلام لك يا أخى.**

يجرى الغريب ناحية المعسكر[٥٠]
ونيس يتحرك عدة خطوات.
قمة هضاب جبال وادى الملوك
أمام لوحة خشبية

**(خريطة البر الغربى بالأقصر)**

يجلس أحمد كمال ..
ناظرا إليها بتفكير عميق
البدوى يتقدم منه ..
ويقف بجانبه ..
ينظر هو الآخر إلى اللوحة الخشبية

**أحمد كمال :**

**ـ كل شىء هنا يبدو غامضا وصامتا [٥١]**

**البدوى :**

**ـ مقابر مفقودة من أسرة بأكملها .. هذا الذى تقوله صعب التصور ..**

أحمد كمال يومئ برأسه وهو
ما زال ناظرا إلى اللوحة ..
البدوى .. يشير إلى اللوحة ..

**ـ لقد سلكت كل ممرات هذا الجبل[٥٢] وكلها مهجورة.**
**شخص ملعون بربط بين هذه المقابر وبين التجار المتجولين ..**
**سأخلى منطقة الجبل من جميع سكانها وسأقبض على كل من يقترب منها.**

**(صوت أحمد كمال)**

**ـ ونفقد الدليل الوحيد الذى سيقودنا يوما إلى تلك المقابر المفقودة ..**

**البدوى:**

**ـ أنت لا تعرف مدى تحدى أهل الجبل .. إنهم لا يبالون بنا .. ولا يحترمون القوانين .. بل يجعلوننا نشعر أننا دخلاء .. لذلك فأنا لا أرى اليوم سببا لاستسلامهم.**

**أحمد كمال:**

**ـ سيستسلمون .. فكلانا يعرف قوة الآخر .. أنا أستطيع الانتظار أمام هذا الجبل لن يقلقنى شىء .. ولكنهم لا**

يستطيعون ذلك لفترة طويلة وهنا فقط تكمن قوتى ..

يشير إلى الخريطة

- فى مكا ما من هذا الجبل .. يرقد فراعنة الأسرة الحادية والعشرين ..

البدوى:

- كل هذه المنطقة تحت حراستنا .. وجميع الممرات المؤدية إلى بيبان الملوك ..

يتقدم أحمد كمال ويسير بجواره البدرى

فى خطوات بسيطة وظهرهم للكاميرا

فى اتجاه جرف الجبل ..

أحمد كمال :

- قد لا تكون هذه المقابر فى بيبان الملوك.. فهناك مقابر الأسرات الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والعشرين فقط .. وكلهم نهبوا منذ ثلاثة آلاف سنة عندما انهارت الإمبراطورية الفرعونية ..

البدوى:

- .. وكانوا أعظم الفراعنة .. أى مصير لقيه هؤلاء جميعا .. أحمس محرر وادى النيل .. وابنه أمنحتب وكل الأسرات التى تلتها .. أمر عليهم فأجد مقابرهم خالية ومظلمة .. ككهوف فى بطن الجبل.

يستديران ليواجها الكاميرا

- لقطة تستعرض الصحراء وأطلال المعابد تستعرض الصحراء وأطلال المعابد تبدو على البعد.

أحمد كمال:

- كجراح غائرة فى بطن الجبل وهناك على طول الوادى أطلال معابدهم الجنائزية لقطة تستعرض الصحراء وأطلال المعابد تبدو علب بعد .. معبد لكل فرعون .. تحتمس الثالث فاتح أول إمبراطورية عرفها التاريخ ..

يتقدمان ناحية المنضدة مرة أخرى حتى

يجلس أحمد كمال أمام الخريطة:

وسيتى الأول أبو رمسيس الثانى .. الذى حمل اسمه الأسطورى أسرة فرعونية بأكملها..

هنا معبده وهناك معبد حفيده رمسيس الثالث ..

(يدخل صوت نواح بشرى مماثل لذلك المصاحب لجنازة الأب)[٥٣].

أحمد كمال

- ما هذا الصوت؟

القرنة .. بهضابها المختلفة وبعض

السيدات المتشحات بالسواد يسرن

فيها

البدوى :

- صوت النائحات من هذه القبيلة الجبلية ..

يقترب البدوى من أحمد كمال الجالس

أمام الخريطة

كبيرهم مات أمس .. ودفن كعادتهم عند سفح الجبل.

أحمد كمال

(مهتما)

- حدثنى عن هذه القبيلة ..

البدوى :

- بعض الرعاة الذين يرجع تاريخهم إلى خمسة قرون.

قبيلة الحربات الشهيرة[٥٤] .. هم لا يتركون الجبل أبدا .. ولا علاقة لهم بأهل الوادى إننى أراقبهم منذ زمن.

أحمد كمال مستغرقا فى

تفكير عميق ..

يلقى نظرة نحو الجبل ..

ثم يستدير نحو البدوى ..

ولكنه يقف فى منتصف المسافة ..

ناظرا نحو السور الشائك ..

ثم ينهض ..

على مسافة يقف ونيس ..

خلف السور ..

وفجأة يلحظ ..

حركة أحمد كمال ..

(صمت)

البدوى يستدير فى خفة

متابعا نظرة أحمد كمال ..

أحمد كمال ينظر فى تفكير نحو
ونيس ..
البدوى يحول نظره فى عصبية
من ونيس إلى أحمد كمال ..
**البدوى :**
**(فى حدة)**
**- هل تعرفه**
**أحمد كمال**
**(يكاد يكون محدثا نفسه)**
**- لا**

ونيس خلال الأسلاك الشائكة ..
مثبتا نظره على أحمد كمال ..
ولكن مضطربا ..

البدوى يهم مناديا
**البدوى**
**(مناديا)**
**- أنت**
**أحمد كمال**
**- صمتا**
وينظر ثانية إلى اتجاه ونيس

السور الشائك ..
وقد اختفى ونيس ..

## مشهد ١١

**«زينة»**
**الأطلال (سقارة)**
نهار / خارجى

ونيس
يقترب مسرعا ..
يتلفت حوله ثم يقف ..
ناظرا تجاه معسكر الآثار ..
وفجأة: يسمع صوتا ..
**(وقع أقدام خفيفة)**
ونيس يستدير بحدة ..
يسترخى ويقف مدهوشا ..

زينة ..
تقف أمام حائط حجرى ضخم
تراقب ونيس فى وداعة ..
(صمت)
ثم تتحرك مبتعدة ..
فى بطء
وتختفى خلف الحائط ..
ونيس يسرع ..
متبعا إياها ..
فيختفى بدوره ..
خلف مصطبة (٥٥).
زينة واقفة تنظر خلفها ..
منتظرة ..

ونيس يتلفت باحثا عن زينة ..
يراها ..
ويتحرك ناحيتها ..
(فى هذه المرة أسرع)
زينة تختفى ..
خلف مصطبة ..
ونيس يجرى فى هذا الاتجاه
ويتلفت حوله ..

مساحة واسعة من الأطلال ..
ونيس ..
ينظر حوله باحثا
يسير فى الممرات بين المصاطب
باحثا عنها فى تلهف ..
وبين الأطلال
يمضى .. أسرع وأسرع
وفجأة يسمع شيئا ما ..
ونيس يتوقف ..
وينظر تجاه مصدر الصوت ..

زينة
تظهر خلف أحد المصاطب
للحظة قصيرة ..
وتختفى ثانية ..

ونيس .. يتقدم خطوة
ويتوقف ..
ويتقدم خطوات قليلة ..

فى اتجاه آخر ..
يتوقف .. وينظر أمامه ..
ويرى شيئا على البعد ..
ويجرى ناحيته ..
زينة تقف بجوار المدخل
تبتسم .. منتظرة
وتخطو داخل المدخل ..
ونيس يصل إلى المدخل ..
ولكنه يتوقف بلا حراك ..
ناظرا إلى الداخل ..

## مشهد ١٣

وكر مراد

نهار / داخلى

مراد عند الباب ينحنى ..
كاشفا عن زينة ..
التى تحجب وجهها ..
ولكنها تسترق ابتسامة

مراد

(معتذرا) (٥٦)

- سيد ونيس .. تفضل بالداخل بعيدا عن هذه الريح المتربة.

تتراجع زينة بظهرها للخلف
ثم تختفى .. ونيس يتابعها بنظره

- يجب ألا يرانا أحد .. لا الأفندية ولا غيرهم ..
تفضل ..

مراد ينتظر ونيس
فى احترام ليدخلا ..
ونيس شاعر بعدم ارتياح ..

(صوت مراد)

- أتريد أن تعرف لم جاءوا (٥٧) .

ونيس يخطو بجوار جدار المصطبة
ومراد ملتصق بالحائط

مراد:

- يبدو أن ورقة بردى قد وقعت فى يد كبير الأفندية ..
لقد شاخ أيوب هذا وأصبح مهملا

ونيس:

- هل تكلمت معه

مراد :

- مع من

ونيس :

- كبير الافندية

مراد :

- نعم .. لا

ونيس :

- إذن كيف عرفت ؟

مراد :

- من مساعديه.

ونيس مستمرا فى الخطو بجوار الجدار
ويصبح وحده فى الكادر

(صوت مراد)

- إنهم حقا شبان خبثاء .. يقولون إن تلك البردية جاءت من مقبرة.

مراد يأتى خلفه يكمل كلامه

مراد :

- وطبعا أنت خير من يعرف .. الجبل كله ملك لك ..

يقف مراد فى نهاية الممر ويستدير

مراد :

- اعذرنى يا سيد ونيس .. شغلنى الحديث عن هؤلاء الأفندية .. وجعلنى أنسى أصول الضيافة .. فلتشرفنى بالدخول.

ينحنى فى احترام

(مستمرا)

عندى بعض الذين تعزهم ويعزونك ويسعدهم أن يتملوا بوجهك.

ونيس .. شاعرا بعدم ارتياح
كأنه قد وقع فى فخ ..
يتقدم إلى الدخل ..
بخطوات ثابتة ..
ونيس يتخطى مراد ..
ويدخل الممر ..
حتى يصل إلى الغرفة الرئيسية ..
(حجرة مربعة لها مدخلان)
ويقف مشدوها لما رأى ..

صوت ابن العم:

- مرحبا بزعيمنا

اثنان من أولاد العم جالسان ..
فى انتظار ..
أحدهما يمر بأصابع متكاسلة على
أوتار طانبور نوبى ..
بينما الآخر ..
يلقى بنظرات خاطفة تجاه
شق عريض ومظلم فى الحائط

**ابن العم :** [٥٨]

**(لونيس)**

**- لا تشغل بالك بالأفندية كعجائز القبيلة .**

يتجه ونيس ناحية جدار الغرفة
ويصبح وحده

**ونيس :**

**- أنا لا أهتم بالأفندية ..**

**(صوت ابن العم)**

**- خصلة عظيمة لزعيمنا ..**

**(صوت ابن العم الثانى)**

**- ولكن هل من الحكمة أن يثق الزعيم فى الغرباء**

يتقدم ونيس عدة خطوات ليظهر أولاد
العم فى الخلفية جالسين

**ونيس :**

**- إنه ليس إلا غريب عابر**

**ابن العم الثانى :**

**- ويعمل لحساب الأفندية .. وهم أيضا غرباء وعابرون ..**

**ابن العم الأول :**

**- كم من الغرباء سيحضرون إلى جبلنا ويغترفون منه يا ابن سليم ..**

يتقدم ونيس مرة أخرى إلى الجدار عدة
خطوات

**ونيس :**

**- لست فى حاجة إلى كلماتكم لكى أعرف من أنا.**

**(صوت ابن العم الأول)**

**- فلتنس أحلامك ياونيس .. لن يعود الأمس أبدا[٥٩].**

فجأة ..
عبر شق الحائط ..
يظهر .. ويختفى شبح رجل نصف
عار ..

ونيس يقف مذهولا للحظة ..
ثم يتجه إلى الشق ..
لكنه يقف عندما يرى ..
ابنة عم مراد تندفع خارجة من الشق ..
وشعرها مسدل على كتفيها ..
العاريتين ..
ممسكة بشىء فى يدها ..
ولكنها ترى ونيس ..
وتتوقف مضطربة ..
وتدارى وجهها بطرف شالها
المسدل ..
وتتراجع إلى ظلام الشق ..
وتمد يدها ممسكة بتمثال صغير
على شكل مومياء ..

**ابنة العم:**

**(برقة)**

**- مراد .. مراد**

مراد يندفع نحوها ..
يأخذ منها التمثال ..
ونيس يتقدم تجاه مراد ..

**ونيس**

**- ما الذى يحدث هنا ..**

ولكن أولاد العم يقفون فى الطريق
بينه وبين مراد

**مراد**

**(مأخوذا)**

**- سآتى بها يا سيد ونيس .. سآتى بها .. أى شىء تشتهيه ..**

مراد يتسلل من خلف
أولاد العم ..
ويدخل من باب جانبى ..
ويختفى ..
ابن العم الثالث
يتقدم خارجا من الشق ..
وهو يرتدى ملابسه وعليه علامات
الرضا ..

**ابن العم**

**(بتقدير)**

**- حقا إنك تاجر بارع يا ابن العم لم**

يرض أن يعطينى البنت الجميلة ..
ابن العم يتحرك إلى أن ..
يظهر ونيس ..
ونيس :
(مندفعا غاضبا)
ـ ما هذا الذى يحدث هنا ؟ ومن أجل من ..؟
ابنة العم تظهر من الشق
ابنة العم :
ـ من أجل من .. ؟ ألست أحسن من قطعة حجر..؟
ونيس :
ـ اسكتى يا امرأة .. وافهمى ..
صوت مراد :
(مناديا من الداخل)
ـ تعالى يا كنزى .. إنهم يتحدثون عن التجارة ..
ابنة العم تنصرف منكسرة
أولاد العم يقفون مدهوشين
(صوت الريح يتزايد فى الخارج)
ولكن ما زالوا فى مرحهم
ابن العم :
(مستطلعا)
ـ ماذا حدث لك يا ونيس ..؟
ابن العم الثانى :
ـ سنتعامل مع مراد إذا أعطانا ما نريد ..
صوت ابن العم الثالث :
ـ طبعا .. طبعا
ونيس واقفا يغلى من الغضب
ونيس :
ـ كل ما يوجد فى الجبل يجب أن يقسم على القبيلة كلها.
ابن العم الأول
ـ سنتقاسمها معك أنت
ونيس:
(مكررا بتأكيد)
ـ كل ما يوجد فى الجبل يجب أن يقسم على القبيلة كلها.
ابن العم الثانى
ـ وهل تستطيع أن تقول هذا للأفندية أنت زعيمنا الآن
ابن العم الأول
ـ ولم نتقاسم مع عجائز القبيلة ونخسر نصف ما نجنيه .. الجبل لم يعد لهم

وحدهم.
ونيس يلتفت لهم بحدة ..
ونيس:
(منفجرًا غاضبًا)
بحق السماء ماذا أسميكم
ونيس يعود تجاه أولاد العم
مرة أخرى
ابن العم الثانى
(بسرعة)
ـ أبناء عمك .. ورفاق حياتك.
ونيس:
(مقاطعا بعنف)
ـ رفقة العقارب .. ضباع .. تعيشون على لحم من أطعمكم ..
يواجهون بعض فى تحد
ابن العم الثانى (غاضبا)
ـ كيف تخاطبنا هكذا أمام الغرباء
ونيس:
ـ كأنك تعرف ما هو الخجل
أحد أولاد العم (صامت حتى الآن) ..
يسرع بينهم ..
ويدفع بيديه الممدودتين
ولدى العم الآخرين إلى الخلف
ابن العم :
ـ كفى .. لازلنا أولاد عم .
ونيس :
ـ أبدا
ونيس يستدير غاضبا ..
ويهم بترك المكان ..
عندما يرى شيئا أمامه فيقف ..
مراد يدخل مسرعا ..
من الجهة المقابلة ..
يناوله تمثال الشوابتى فى يده (٦٠)
ثم يقف خلفه
مراد:
ـ أغضب على أيوب .. لا تغضب على أولاد عمك .. هو الذى خدع قبيلتك أنا أعرف هذا جيدا فقد عملت معه.
ونيس يقف معذبا
لكنه لايستدير ولا يتحرك ..
(مستكملا)
ارجع يا سيد ونيس .. لا تخرج فى هذه

الريح العاصف .
يقف ونيس فقد رأى شيئا
زينة واقفة بالباب
(من حيث كان يجب أن يخرج ونيس)
مضطربة ولكن للحظة فقط ..
(صوت مراد)
- تعالى يا زينة البنات .. لا تخافى
تقترب زينة فى خطوات بطيئة حتى
تصل إلى ونيس
إننى أستطيع أن أعطى أكثر من أيوب
تقف برهة .. ويدعها ونيس تمر
يقترب مراد من ونيس خلفه
مراد:
- سيأتى أيوب اليوم ليأخذ العين الذهبية.
ونيس يقف عند عتبة الباب
- لم لا آخذها أنا .. وأنا هنا معكم دائما أخدمكم
ونيس (متقززا)
- خدمة وضيعة
مراد:
(يائسا)
- ربما .. ولكن أيوب هو الذى علمنى .. هكذا بدأ أيوب هنا
ونيس بتجهم
ونيس:
- احـــذر أن أراك يومـــا فى طريقى يا مراد.. لا أنت ولا أحد منكم.
يأتى أولاد العم خلف مراد
ابن العم الثانى:
- سنلتقى
ونيس يخرج من الغرفة
إلى الممر
ونيس :
- أبدا
ابن العم الثانى :
(بمرارة وسخرية)
- الحريات لا تعرف سوى طريق صاعد إلى الجبل..

## المشهد ١٣

### العاصفة

الغريب فى منطقة مهجورة رملية
واقفا بجلبابه الأبيض ..
الريح تدفع ببعض الأتربة
يدخل رجال من عدة نواحٍ ليحيطوا به
يتقدمون نحوه
يسقط الغريب على الأرض
وتتعالى صرخاته وأصوات ضربات العصى
(صرخات الغريب)
(أصوات ضربات العصى)

الجبل وقمته ..
الباخرة النهرية طافية بلا حراك
.. مهيبة فى صمتها
قارب شراعى .. يزحف من خلفها
ويمر ..
على القارب ..
أيوب .. واقفا فى حقد صامت يرقب
الباخرة النهرية ..

رجلان ينزلان فى الماء بسراويلهم وقمصانهم(٦٢)
أحد الرجال :
- ارجع يا أيوب الحراس فى كل مكان.
أيوب واقف مستندا على حاجز الباخرة.
(صوت الرجل)
- سليم الذى تعرفه قد مات
يطأطئ أيوب رأسه .. ويسير عدة خطوات فى اتجاه سلم الباخرةثم يعود مرة أخرى .. يقترب منه مساعده
مساعد أيوب:
- فلنرحل يا أيوب .. لم يعد لنا عيش هنا ..
أيوب:
- سيأتى سليم آخر .. هذا موعد كل شهر .. سيأتى سليم آخر.

يبدو فى الأفق البعيد شبح يقترب من
فوق التلال فى اتجاه الشاطئ ..
الرجلان فى الماء .. يدفعان بقارب صغير
ناحية باخرة أيوب حتى يصلوا إليه
ينزل فيه أيوب .. ويقوم الرجلان بدفع
القارب إلى الشاطئ ..
ثم يحملان أيوب عدة خطوات خوفا من البلل

حتى رمال الشاطئ،
يصل الرجل الملثم أخيرا أمام أيوب
الرجل الملثم :
(باقتضاب وحزم)
- ادفع ثمن هذه يا أيوب واذهب.
ينظر اليه أيوب بشك ..
أيوب
(بشك)
- كيف حال الشيخ سليم.
الرجل الملثم :
- مات .. ومن الخطر على أخيه أن يتحرك وهذه فى يده.
الرجل الملثم يتلفت حوله بسرعة
.. ويناوله شيئا ..
أيوب يتفقدها ..
ويربت عليها راضيا ..
أيوب :
(فى ارتياح)
- وماذا ايضا ..؟
أيوب يعطى الرجل الملثم كيسا
صغيرا من النقود ..
الرجل الملثم :
- يقول لك من الأضمن أن تبيع قطعة .. قطعة..
.. أحوال القبيلة ليست على ما يرام ..
(يضع الكيس فى جيبه)
يستدير الرجل ليعود
(صوت أيوب) :
- وأين أولاده ..؟
الرجل الملثم :
- اذهب يا أيوب لا تسألنى .. لقد قلت ما فيه الكفاية ..
الرجل الملثم يختفى
أيوب يقف بلا حركة ناظرا (٦٣)
ناحية الجبل ..
أيوب :
(بدهاء)
- مراد لم يأت بعد ..؟
(صمت)
مساعد أيوب ينظر للأرض بعدم ارتياح
(بصوت أعلى)

هل رحل .. ؟
(لا إجابة)
يستدير أيوب ناحيته ..
مساعد أيوب :
(دون أن يجرؤ على النظر إليه)
لا يا سيدى ..
أيوب يبصق بعصبية ويستدير
ناحية قاربه الشراعى
أيوب :
(يطرق بمرارة)
- الآن أصبح يستطيع أن يتعامل بمائة وجه .. هذا الكلب الحقير
فجأة يقترب منه رجاله فى سرعة
وهم ينظرون ناحية شىءما فى قلق
أيوب يستدير بسرعة ناظرا
فى الاتجاه نفسه ..

ونيس يتوقف أمامهم لاهثا
..وجهه يفيض بالمرارة والحقد
أيوب يجد أنه ونيس فقط ..
فيطمئن قليلا ..
أيوب :
(بأسى)
- قد أحزننى موت والدك مثلما أحزنك .. لم يمنعنى عن الحضور إلا المخاطر التى تعرفها ..
ونيس :
- حضورك لم يعد مرغوبا فيه بعد اليوم
يباغت أيوب
أيوب :
(مفحما مدهوشا)
- منذ متى تجرؤ على مخاطبتى هكذا أيها الغلام ..
أجعلك ميراثك متغطرسا إلى هذا الحد .. بلسان من تتكلم .. ؟
ونيس :
(بحدة)
- بلسانى ولسان أخى .. هذه التجارة لن تستمر بعد اليوم
أيوب :
(يبتسم باحتقار)

ـ أى تجارة أخرى تعرف إذن .. إنك لا تعرف حتى هذه .. ؟

أيوب يدفع بالعين الذهبية فى وجهه ..

ونيس يختطفها فى عنف ..

أيوب :

(مصدوما)

ـ أعدها إلى يا ولدى (٦٤)

ونيس :

ـ لا تنادنى بولدك

أيوب :

ـ نعم يا ولدى ..

كان أبوك أكثر من أخ لى ..

أعدها

ونيس :

ـ توقف يا أفعى

أيوب :

(يحاول اختطافها)

ـ أعدها إلى.. لقد دفعت ثمنها كما دفعت من مالى كل ثروة قبيلتك الجائعة ..

ونيس يشدد عليها قبضته ..

أيوب يبقى ساكنا يغلى من الغضب.

ونيس :

ـ أنت سبب كل هذا الشقاء (٦٥).

أيوب :

ـ تريد أن تتعامل مع مراد .. ؟

(مناديا على رجاله)

هيه .. خذوها منه ولو كانت تعنى حياته ..

رجال أيوب ينقضون عليه

ونيس يتعارك قابضا بشدة على العين الذهبية .. .

(صوت أيوب) :

ـ لن تكون هناك تجارة بعد الآن فليتضور رجالك جوعا ولتحمل نساؤكم الحطب ..

يرفع ونيس يديه بالقطعه الذهبية

مدافعا .. يقف خلفه رجل بعصا ..

تنهال عصا على رأسه فى ضربة قوية

(صوت أيوب)

ـ لقد حكمت على قبيلتك

يتلاشى المشهد فى الظلام

**اختفاء.**

## مشهد ١٤

### الكفان الزرقاوان

### شاطئ النهر

لون أرجوانى حزين ..

يغطى المنظر ..

العاصفة قد انتهت ..

عدا غمامة رقيقية من التراب مازالت تتصاعد ..

وبالنظر عموديا إلى أسفل ..

ونيس .. يرقد على الشاطئ ..

يداه تلامسان المياه ..

وبالتدريج يرفع ونيس رأسه فى ألم ..

ينظر ليديه الفارغتين ..

ثم إلى النهر (٦٦) .

ونيس

**(الجبل فى الخلفية)**

ينهض

جريحا مجهدا ..

ويمشى على الشاطئ ..

مفكرا .. مطرقا برأسه ..

فالغضب والمعاناة ..

حل محلها .. الكبرياء والعطف ..

على النفس ..

وبالتدريج تبدأ دموعه فى الظهور

**ويحاول أن يمنعها** .. بصعوبة

يرفع رأسه ..

ولكنه يرى شيئا ما

فيتوقف

ونيس يتحرك باستطلاع غريزى (٦٧)

يقترب من الشراع متثاقلا ..

**(صوت شراع يخفق بعنف)**

**(يسمع مشهد موت الأخ)**

**ويرى ..**

من بين الكتل .. قاربا مهجورا

يرتطم بالصخور فى كسل ..

وقد رسم على مقدمته كفان زرقاوان

فى شكل فراشة ..
(مرة أخرى صوت الفرقعة)
ونيس يرفع نظره إلى النهر
.. متسع وساكن .
عمود من الدخان الفضى ..
ونيس يتتبعه إلى حافة الجسر ..
ثم ينظر إلى أسفل ..
رجلان فى ملابس داكنة يجلسان
على الرمال .. يعدان بعض
النقود ..
يلحظان ونيس ..
فينتفضان واقفين ..
يجمدان مكانهما من الرعب
كأنهما ينظران إلى شبح ..
ثم يعدوان ..
**يختفيان** بين الكتل ..
ونيس تنتابه الدهشة والشك ..
يتبعهما
**يظهر ويختفى** ..
بين الشجيرات والصخور ..
ولكن لا أثر لهما ..
غير الفراغ والخلاء ..

## مشهد ١٥

### الغريب الثانى

خارجى / آخر النهار
الأقصر

ومرة أخرى .. يجد ونيس نفسه
وحيدا .. فى صحراء من
الأطلال ..
بعيدا ..
يقف الجبل .. (٦٨) .
(أنين خافت لرجل يتألم)
ونيس ينظر حوله بلهفة ..
كل شىء يبدو ضائعا من يديه
سكون ..
التماثيل الحجرية ..
تنظر بعيدا فى هدوء ..
بعيدا فوقه ..
فى فضاء لا نهائى ..

يقترب ونيس منها ..
جثم عند أقدامها ..
(صوت واهن بين الأحجار)
ونيس يلتفت
صف من التماثيل ..
(معبد هابو)
رجل يزحف ليختبئ ..
ونيس يجرى ناحيته ..
ويصل إليه .. ويخطو مرعوبا ..
لما رأى ..
الغريب العابر ..
جريح وفى رعب ..
عند أقدام تمثال ..

(صمت)

ونيس يقف مأخوذا ..
الغريب يزحف بعيدا فى رعب
.. يختبئ خلف تمثال آخر ..
ونيس :
(مندهشا)
ـ انتظر .. انتظر ..
ونيس يخطو ناحيته
الغريب :
(مستجديا)
ـ الرحمة يا ابن سليم ..
ونيس :
(مدهوشا فى أسف)
ـ أعرفت الآن اسمى ..؟
الغريب يومئ برأسه ..
ونيس يحاول الوصول إليه ..
وكلما يزداد اقترابا يزداد الغريب
ابتعادا ..
(مناديا)
ـ هل كانوا ثلاثة (٦٩)
الغريب :
ـ لا تظن بى شرا إنى راحل .. هددونى
بالقتل إذا لم أرحل قبل هذا المساء.
ونيس يتبعه ..
خلف صف التماثيل ..

يقفان على مبعدة ..
مواجهين بعضهما بعضا ..
يتحرك الغريب بعيدا ..

ونيس :

- انتظر .. ماذا يفعل هؤلاء الأفندية[٧٠]
عند سفح الجبل .. لقد عملت معهم.

الغريب يبتعد أكثر ..

الغريب :

(متشككا وخائفا)

- لا أعرف .. قلت لهم لا أعرف

ويجد ونيس أن من المستحيل
استرجاع ثقة الغريب فيركع
على قدميه

ونيس :

(فى عجز وألم)

- لا تخشانى إنى جريح مثلك ..

الغريب ..
يرى موقف ونيس اليائس فيقف
مترددا

الغريب:

( فى بؤس)

- آلامى تكفينى يا ابن سليم

ونيس :

(ينادى عليه)

- أيها الغريب .. آلامى هى كل العمر
الذى عشته .. آلام أعجز عن فهمها ..
أفصح فإن الظنون أخرجتنى من دارى ..
وشوهت فى رأسى ذكراه

(بمرارة)

- أقف أمام هذا الجبل عاجزا يملؤنى
صوته بالغضب وأنا لى نصيب فيه ..

(بعصبية)

أجب عن ماذا يبحثون فيه ..؟
عندهم ما يوازى كل ما فى جوفه ..

الغريب :

(مترددا)

- يقولون إنهم، يبحثون عن قوم نعيش
اليوم على أطلالهم.. يسمونهم الجدود
ويقرءون على الحجر كتاباتهم وأسماءهم..
ويهتمون بهم ويحافظون على..

(يتوقف عن الكلام)

ينتفض ونيس متجها فى فزع ..
ويستدير مبتعدا

ونيس :

(مقاطعا بعنف)

- كفى .. إنهم موتى .. موتى .. لا أحد
يعرف لهم آباء أو أبناء .. كفى ما قلت
.. جعلت الأحجار تبدو حية أمامى ..

ونيس يسند رأسه على الحائط
لا يجرؤ على النظر خلفه ..

صمت ..

يستدير ونيس حيث يقف الغريب
ولكن لا أثر له ..
ويبحث ونيس عنه .. حول
أقدام التماثيل .. ولكن
دون جدوى ..
يقف ونيس وحيدا ضائعا فى فناء
المعبد أمام حائط مغطى بكتابات
هيروغليفية ..

### مشهد ١٦

أمام قبر الأب

ليل / خارجى

مدافن القرية ..
يحل الظلام ..
ونيس يركع أمام الشاهد الأبيض
مجروحاً مجهداً ..
ولكنه لم يعد الطفل الباكى
وفجأة ودون توقع يركع خلفه
شبح أسود ..
إنه مراد ..

مراد :

(مرتعدا)

- يا سيد ونيس .. يا سيد ونيس

ينتفض ونيس مواجها إياه

ونيس :

- لما جئت ورائى هنا .. ؟[٧١]

مراد :

(منتحبا)

- ملعون اليوم الذى جعلنى أحمل لك فيه أخبار الشؤم.

(يبكى)

- وملعون اليوم الأسود الذى سيؤذونك فيه أنت الآخر.

يقف ونيس .. ويجذب مراد من جلبابه إلى أعلى ..

ونيس :

(بشدة)

- من الذى سيؤذينى .. ؟

مراد :

(مستمرا)

- ملعون اليوم الذى خرجت فيه للحياة (٧٢)

ونيس :

- قل ما عندك أو اذهب من هنا ..

مراد :

(يتفحم فى ضعف)

- قبيلتك... لحمك.. دمك.. اضربنى.. اقتلنى.. لا أستطيع أن أقول لك .. أيها اليوم الأسود.

ونيس يهزه بحزم

ونيس :

(مهددا)

- تكلم يا مراد .. لا تتلاعب بالكلمات ..

مراد :

- أخوك رحمه الله ..

(يبكى فى نعومة)

قتلوه ..

ونيس يجذبه إليه اكثر ..

وقد خنقه كلية ..

ونيس :

كاذب ..

ويلقى به بعيدا فى قسوة

.. ثم يقترب منه ..

(ثائرا فى غضب)

كيف تجرؤ على اختلاق كلامك هذا ..

يندفع مراد إلى شاهد القبر ..

مراد :

(فى فزع)

- إنها الحقيقة .. أقسم لـ ..

ونيس يلقى به بعيدا بلا رحمة

ويقف يرتعد غضبا ..

يسقط مراد على الأرض ..

ويظل فى مكانه باكيا ..

ونيس :

(مقاطعا فى عنف)

- لا تلمسه ..

مراد :

(نادبا)

- أنا الحقير .. الكل يكرهنى ..

ومرة أخرى يجذبه ونيس إليه

ونيس :

(مقاطعا فى حزم)

- فلتثبت كلامك .. من قتله .. ؟

(مهددا)

تكلم ..

مراد :

(وقد صدم)

- القارب الذى رحل به أخوك .. قارب عليه رسم كفين كالفراشة يرسو خارج القرية

ونيس يخفف من قبضته تدريجيا

يتذكر كل شيء ..

اليدين الزرقاوين ..

والشبحين ..

اللذين كانا يعدان النقود

مراد يسقط على الأرض ..

(مراد مستمرا)

- صاحباه ينتظران أجر فعلتهما الشنيعة ..

ونيس يسير مبتعدا

وقد أسكته الحزن ..

والصدمة ..

يتبعه مراد وقد أصاب مرماه ..

مراد :

- عمك اختفى اليوم

يقولون إنه يبحث عنك ..

هو لا يأمن على السر معك ..

ليس كأبيك رحمه الله ..

يتوقف ونيس ..

غارقا فى شقائه وتفكيره ..

ويتوقف مراد خلفه

(فى رجاء)
ونيس .. يا سيد ونيس
أنا .. وأنت تعرف ما نقصد .. لقد أرسل
فى طلب أيوب .. وسيأخذ كل شىء ..
ونيس وقد تضايق لهذه المودة
المفاجئة ..
يستدير مبتعدا ..
فيتبعه مراد عن قرب ..
كل شىء .. نعم أيوب سيأخذ كل شىء ..
سيخدعك ويخدع قبيلتك مرة أخرى .. لقد
فعل هذا دائما ..
(نادبا)
جاء بى إلى هنا غريبا كالكلب ..
ولكن ونيس لم يعد يسمع أى شىء
وقد غرق فى أفكاره ..
ويدفع بمراد بعيدا ..
ولكن مراد يعود إلى ثرثرته ..
(متملقا)
- أنت شاب .. قوى .. وتستطيع أن
تتسلق الجبل أسرع من عمك وأسرع من
أيوب .. خذنى معك ..
يرى ونيس غير مبالٍ ..
فيقف فى طريقه ..
فيتوقف ونيس ويشيح بنظره
بعيدا معذبا ..
(بعصبية)
- أحسم أمرك الآن .. إذا لم تفعل سيأخذ عمك
كل شىء .. وإذا لم يفعل سيصل الأفندية إليه
سريعا ..
.. وماذا يبقى لنا .. نحن لسنا كأهل
الوادى ..
ونيس يدفع به بعيدا عن طريقه
ولكن مراد يعود ثانية تابعا
ونيس ..
(مضطربا)
- صدقنى .. أنا أعرف كيف وأين يتعامل
أيوب .. كل الذهب سيكون لنا .. سنبيعه
فى القاهرة ..
(بتوقف)
ونيس يتوقف
وينظر إلى مراد حزينا مفكرا ..

من فوق كتفيه ..
ونيس :
- هل رأيت الموتى يا مراد ..؟
مراد :
(مذهولا)
- ماذا ... (٧٣).

**مشهد ١٧**

الباخرة النهرية
ليل / خارجى - داخلى
ولكن مراد يرى فجأة أضواء ..
الباخرة النهرية أمامه ..
مراد :
- قف ياسيدى .. توقف لابد أن هناك
طريق آخر إلى الجبل .. قف ياسيدى..
إنهم أنذال.
ونيس يواصل السير دون انزعاج
مراد يحاول يائسا جذبه إلى
الخلف ..
فيخبطه ونيس .. ويزيحه من
طريقه ..
ويواصل طريقه بهدوء وحزم ..
ونيس :
- ابتعد
مراد :
يلحق به مراد ..
- لن يدفعوا لك شيئا ياسيدى سنتعامل
كيفما شئت .. سأكون أخا لك (٧٤)
ونيس :
- أغرب عنى ياتعس
ولكن مراد يعود إلى الوقوف
فى طريقه ..
ويطبق على عنق ونيس.
مراد :
- لن تصل إليهم يا ابن سليم ..
لن تخطو خطوة واحدة ..
لن تخطو خطوة واحدة ..
لن تصل إليهم ..
ولأول مرة .. نرى الشر الحقيقى
فى مراد ..

يتصارعان .. ويسقطان على الأرض
مراد ينشب أظافره مسعورا فى
وجه ونيس
ونيس يدق برأس مراد إلى
الأرض دون رحمة ..

صوت :

ـ من هناك ..؟

عيار نارى .. ثم آخر .. مع
اقتراب الجنود على الجياد ومحاولتهم
إمساك ونيس

(صوت الأعيرة النارية)

مراد يفر مذعورا ..
يندفع أحمد كمال خارجا من
كابينته (٧٥).

على السطح يقف البدوى بك أيضا ناظرا (٧٦) يبدو على البعد ونيس وقد صحبه الحارس على جواده ضوء المصباح فوق السفينة مسلط عليهم .. أحمد كمال ينظر من فوق سطح السفينة

أحمد كمال :

ـ لا تطلق النار

البدوى بك

يبدأ البدوى فى النزول على سلم السفينة
يصل إلى المرساة
قف لا تطلق النار

ـ من هناك

(صوت الحارس) :

(من بعيد)

ـ رجل فى ثياب مهلهلة ياسيدى

(صوت أحمد كمال)

البدوى بك ينظر لأعلى فى اتجاه أحمد كمال
مستغربا .. ثم ينظر للأمام

ـ دعه يقترب

البدوى بك

ـ دعه يقترب ..

يبدأ ونيس فى السير ولكنه يتوقف ..
ويرفع يده على عينيه من تأثير ضوء المصباح
ويقف ..

أحمد كمال :

ـ أطفئ هذا الكشاف

يعم الظلام المكان ..
لا يضىء ونيس إلا الشعلة التى يحملها الحارس
يقتربان من السفينة .. حتى يصلا عند المرساة

البدوى بك :

ـ ماذا تريد

ونيس :

ـ هل أنت رئيس هؤلاء الأفندية ..

أحمد كمال من فوق سطح السفينة

أحمد كمال :

ـ دعه يقترب ..

البدوى ينظر مرة أخرى ناحية أحمد كمال
مستغربا

البدوى بك

ـ هل تعرفه ؟

(صوت أحمد كمال)

ـ لا

يقترب ونيس ويعبر اللوح الخشبى
بين الشاطىء والسفينة وينظر لأعلى
تجاه أحمد كمال

ونيس :

ـ لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة
والعتاد.. إنك تملك أكثر من ذهب الموتى ..

ـ أحمد كمال :

ـ ماذا تعرف عن ذهب الموتى.. من أنت ..؟

ونيس :

(فى حزن)

ـ ابن الشيخ سليم ووريثه الوحيد

يفاجئ البدوى بك ويقترب من ونيس
ولكن ونيس لايهتم به

ونيس :

(موجها كلامه لأحمد كمال)

ـ ألا ترحب بى فى دارك ؟

أحمد كمال :

مرحبا بك..

يصعد ونيس سلم السفينة إلى السطح
حتى يصل إلى أحمد كمال...
بينما يلحق به البدوى بك ويصعد هو الآخر السلم
يصل إلى أحمد كمال..
ويجذب ذراع أحمد كمال برفق وينتحى به جانبا

البدوى بك :

ـ لايجب أن تبقى وحدك مع هذا
الرجل.. لن أتركك

أحمد كمال:

ـ سأستمع إلى ما يريد أن يقوله

البدوى بك:

ـ سأقبض عليه..

أحمد كمال:

ـ ليس لديك ما يدينه هو أو قبيلته.

ونيس فى الخلفية يخمن ما يقولون

ونيس:

(موجها كلامه إلى أحمد كمال)

ـ سأتكلم معك أنت وحدك

أحمد كمال:

ـ وأنا سأتكلم مع ابن سليم..

يبتعد البدوى عدة خطوات..

ويقترب أحمد كمال مرحبا بونيس

.. مرحبا بك فى دارى

ثم يصحب ونيس وينزلان درجا صغيرا

بالسطح يؤدى لممر يختفيان فيه

البدوى بك قلقا يتمشى فوق سطح السفينة

الظلام ساكنا.. يترقب

والجبل ساكنا.. يترقب[٧٧].

## مشهد ١٨

الاكتشاف

قبل الفجر ـ فجر

بئر المقبرة ..[٧٨].

أحمد كمال متدلٍ بالحبل ..

وينزل ممسكا بالمصباح ..

يتقدم فى الممر حتى يدخل قاعة التوابيت ..

يركع أمام أحد التوابيت ينظر إلى الكتابات والرسوم

تابوت سيتى الأول .. والكتابات الهيراطيقية عليه

أحمد كمال يقرب المصباح من التابوت

يحاول قراءة الكتابات

(صوت أحمد كمال)

ـ نحن كبار كهنة آمون .. فى العام العاشر لبنجم الكاهن الأعظم ..وجدنا رفات الإله الفرعون ستى الأول وقد انتهكت فى مثواها الآمن وسرق تابوتها الذهبى .. وهناك عملنا على نقل جثة هذا الإله سرا إلى مخبأ آخر أمين ..

مساعدو أحمد كمال ومعهم المصابيح ..

يفحصون التوابيت الأخرى أيضا

مساعد أحمد كمال

ـ اقرأ اسم الفرعون أحمس ..

الأسرة الثامنة عشرة ..

مساعد آخر يفحص تابوتاً ثانياً ..

مساعد ثانٍ ـ الفرعون أمنحتب

أحمد كمال يتجول بين مجموعة كنز التوابيت

الموجود .. أربعون تابوتا ..

صوت :

(كأنه قادم من بعيد)

ـ جئت أعنى بك وأحميك من ذلك الذى أصابك بالأذى.. هاهى عظامك تتجمع.. وقلبك يعود إليك.. وأعداؤك تحت أقدامك يسحقون.. هأنت فى صورتك الجميلة.. تحيا وتبعث كل صباح.. شبابا من جديد ..

البدوى بك وسط التوابيت يسير بينها

يقترب من أحمد كمال

أحمد كمال

(يتحدث إلى البدوى)

ـ كنت آمل فى اكتشاف مقبرة من الأسرة الحادية والعشرين .. ولكنى وجدت ما يبدو لى مخبأ لفراعنة من خمس أسرات .. من الأسرة السابعة عشرة إلى الحادية والعشرين ..

البدوى بك

ـ وكيف نقلوا إلى هنا.

أحمد كمال :

ـ الكتابة على بعض التوابيت تدل أنهم نقلوا إلى هنا بيد من تبقى من كهنة آمون منذ ثلاثة آلاف سنة .. عندما انتهكت مقابر بيبان الملوك .. وضع الكهنة مومياوات الفراعنة داخل هذه التوابيت المتواضعة بعد أن سرقت توابيتهم الذهبية ..

البدوى بك :

ـ كم عندك من رجال على ظهر السفينة .

أحمد كمال :

ـ عشرون فقط .. ومعى هنا أربعة مساعدون ..

البدوى بك :(حائرا)
- ماذا نفعل الآن ؟ قد نهاجم من قبيلة الحريات فى أية لحظة وهم يفوقون عدد رجالنا معا ..
أحمد كمال :
(يوجه كلامه لمساعديه)
- كم عدد التوابيت ؟
المساعد :
- حوالى الأربعين.
أحمد كمال :
- استعدوا لنقلهم إلى ظهر السفينة .. أطفئ كل المشاعل حتى لايبدو أى أثر للعمل ..
البدوى بك :
- سأجمع فورا كل الموثوق بهم من أهل الوادى ..
أحمد كمال :
- لا تدع احدا يساوره شك فيما نحن مقدمون عليه.
عند فوهة البئر فوق الجبل ..
الحراس واقفون بالمشاعل ..
(صوت حارس آخر) :
- اطفئوا المشاعل
(صوت حارس آخر)
(صوت حارس ثالث)
كأنه يبلغ
- اطفئوا المشاعل
الحراس فى نصف دائرة ممسكين بالمشاعل يطفئوها فى حفرة فى الأرض عند فتحة البئر .. وتابوت مربوط بحبال يرفع ببطء .. أثرى جالس بالقرب يدون فى أوراقه
(صوت المساعد) :
- رمسيس الثانى ..
مساعد آخر
- رقم ٧
تابوت آخر مرفوع بالحبال
(صوت المساعد) :
- تحتمس الثانى
.. من فوق قمة جبل .. وتلقى الحبال تمهيدا لإنزال الآثار ..
أربعة رجال يحملون تابوتاً ضخماً ويضعونه برفق على عيدان خشبية لرفعه ..
أحمد كمال يتابع بحرص وضع التابوت ..
موكب التوابيت يتقدم فى الفجر .. تابوت بعد آخر ..
البدوى بك على جواده .. يرافق الموكب (٧٩) ..
البدوى بك :
- احترس ،نحن نمر بمنطقة الحريات
يستمر الموكب فى المسير ..
نرى فى الضوء الخافت .. العم والقريب يتلصصان على الموكب الظاهر فى الخلفية..
.. بين جدارى مصطبتين يقف العم والقريب وخلفهم أولاد العم الثلاثة .. تبدأ بشائر الموكب بمرور الرجال الذين يحملون التوابيت يأتى مراد ويقف خلف العم والقريب
العم:
(موجها كلامه لأولاده)
- هاجموهم .. هذه فرصتنا الأخيرة..
هاجموهم .
ابن العم :
(فى أسى وحزن)
- الموتى .. هل هذا عيشنا ..
تتوالى التوابيت خلال الموكب ،يلتقط العم البندقيه من أولاده .. ويحاول أن يصوبها على الموكب .. ولكنه يعجز ويتوقف ويسقط على الأرض فى هدوء .. أثناء مرور آخر راكب فى الموكب على جواده ..
مراد مرتعدا من الموقف ..
مراد :
- يجب ألا يرانى أحد معكم
ابن العم
(فى احتقار)
- اذهب للأفندية أيها الدنس ..
القريب
- دعوه
يتركونه يمر بينهم ويختفى ..
- دعوه
يقترب القريب من العم .. وينظر من بين الفتحة بين المصطبتين

القريب :

ـ لقد وصلوا إلى الوادى

الموكب وهو يمر أمام معبد مدينة هابو

فى لحظات ضوء الفجر

ثم وهو يمر أمام تمثالى ممنون ..

قرويان يتابعان الموكب .. وداع صامت

بعض القرويين يتجمعون على طول الطريق

بعض الجنود واقفون يؤدون التحية العسكرية

للبدوى بك وللموكب المهيب

يبدو تمثال لأنوبيس فوق صندوقه وقد حملوه

وسط الموكب ..

فى حمرة السماء وندى الفجر .. تأتى سيدات

متشحات بالسواد. يقترين من الكاميرا ..

يصل الموكب إلى ضفة النهر ..

الباخرة وقد أضيئت كل أنوارها

فى انتظارهم ..

ونيس بجلبابه الممزق يتقدم ناحية الكاميرا

ينظر إلى حيث الباخرة ..

أحمد كمال يتمم على التوابيت على سطح المركب

البدوى بك فوق جواده .. يتراجع حتى

هضبة عاليه ثم يقف مؤديا التحية العسكرية

الشاطئ مملوء بأهل القرية ..

وجوه حزينة ..

الباخرة تتحرك ببطء أمامهم ..

يصل الشاطئ مزيد من القرويين

الجنود على الجياد يرافقون الباخرة من على الشاطئ

ونيس يسير على شاطىء مهجور مبتعدا واضعا

يديه على وجهه باكيا

ينظر خلفه للحظة ..

والدموع تنحدر من عينيه

وينظر خلفه للحظة .. تجاه الصوت

ثم يمضى مبتعدا .. عن القرية ..

والجبل ..

مثلما فعل أخوه ..

ومثلما فعل الغريب ..

وبعيدا فى الأفق ..

الباخرة وكلها مضاءة تسبح بعيداً كلؤلؤة فى ضوء الفجر

وتثبت الصورة عليها ..

«انهض فلن تفنى

لقد نوديت باسمك

لقد بعثت ..»

## الهوامش

(١) العناوين منقولة من الفيلم ، وصورة قناع المومياء المحطم لم تكن مكتوبة فى السيناريو أصلا.

(٢) هذا المشهد كان فى الأصل هو الثانى ، وكان يسبقه مشهد أول تفصيله كما يلى

وصول «جاستون ماسبيرو      نهار/ داخلى

القاهرة (١٨٨١)

متحف بولاق (صالة عرض الآثار)

أحمد كمال .. شاب من علماء الآثار فى السادسة والعشرين من عمره يلبس بدلة غامقة .. يأتى مفكرا فى الصالة وهو يلقى بنظرات عابرة على الآثار المعروضة، فهو يعرف كل حجر فيها .. ينظر فى ساعته ثم يعيدها إلى جيب صديريته ثم يعاود السير مفكرا .. أحمد ينظر تلقائيا إلى غطاء أحد التوابيت المعلق عاليا على الحائط ويبطئ فى سيره وهو ينظر إليه..

(صمت)

الوجه الساكن للتابوت يبدو وكأنه ينظر محملقاً فى الفراغ من فوقه ويقف أحمد كمال لحظة متأملا

صدى صوت

(ينادى من بعيد)

ـ أحمد أفندى كمال .. وصل المسيو ماسبيرو

(صوت حوافر خيل وعربة يأتى من بعيد)

أحمد كمال يستدير تجاه الصوت ..(نهر النيل .. القاهرة) المرسى الخاص بمتحف بولاق .. من خلال الباب الخارجى للمتحف. البروفسيور جاستون ماسبيرو.. رجل فى أواسط العمر متين البنية ينزل مسرعاً من عربته .. البواب يندفع ناحيته ويحييه يعطيه ماسبيرو بالطو السفر ولكنه يحتفظ بحقيبة يده.

(داخل المتحف)

أحمد كمال يتقدم تجاه ماسبيرو ويحييه

ماسبيرو:

(بقلق)

ـ مارييت باشا .. كيف حاله الآن؟

أحمد كمال يهز رأسه بأسف ثم يسيران مطرقين جنبا إلى جنب

أحمد كمال:

ـ مازال الطبيب معه ..

ويستمران فى سيرهما صامتين مارين بالتماثيل وفتارين العرض

ماسبيرو:

(قاطعا السكوت مكتئبا)

ـ لقد نصحوه بعدم السفر ولكن رغبته الوحيدة كانت هى العودة إلى مصر..

العـودة ـ هنا ـ إلى هذا المكان. المكان الوحيد الذى ينتمى إليه.

أحمد كمال :

ـ عاد متلهفا لأخبار جديدة .. لمواصلة العمل.. تجاهل تماما أوامر أطبائه بعدم مغادرة الفراش ..

هذا كان مجهوده الاخير .. وبعد ذلك بدأ ينهار بسرعة .. فى دوامة من الكلمات المحمومة.. يهذى بذكريات اكتشافاته أيام الشباب ويهذى عن مقبرة السيرابيوم التى اكتشفها من خمسة وثلاثين سنة ويخلط بين معابد إدفو ودندرة.. وأحيانا يسرد قائمة أسماء الفراعنة التى اكتشفها على حوائط معبد أبيدوس

ويخفت صوتاهما بينما يمران خلف نحت ضخم. (جزء من منزل مارييت المتصل بالمتحف) ماسبيرو وأحمد كمال يكملان سيرهما وهما يدخلان عبر الفناء إلى حجرة الانتظار .. أربعة من علماء الآثار يقفون لتحيتهما، فيردان التحية باقتضاب ثم يقفان جانبا ويستأنفان حديثهما.

أحمد كمال :

(مستأنفا)

ـ ولكنه يعود دائما ليذكر ورقة من أوراق البردى اشتراها من تاجر فى السويس وكأنه يريد أن يتحدث معك ـ أنت ـ بشأنها.

ماسبيرو:

ـ وأنت .. هل رأيت الورقة ؟

أحمد كمال :

ـ رأيتها .. غير أن تاريخها لا يزال غامضا ..

يفتح باب حجرة الانتظار يتقدم عبره طبيب (فى ثيابه البيضاء) فى سكون ينظر حوله باحثا ويرى ماسبيرو وأحمد كمال.

(وقد قوطع)

الطبيب :

(فيما يقرب الهمس)

ـ بروفسيور ماسبيرو .. مارييت باشا يريد أن يراك أنت وكمال أفندى.

يتجهان للدخول

ـ أرجو ألا ترهقاه بالحديث.

(أ) مشهد مارييت نهار / خارجى [بعد الظهر]

شرفة تطل على النيل (قصر الروضة بالمنيل) مارييت باشا مرتديا ملابسه المنزلية واضعاً طربوشه على رأسه يجلس بمفرده ناظرا تجاه النيل .. يستدير تجاه ماسبيرو الذى اقترب منه هو وأحمد كمال .. ماسبيرو وينحنى أثناء تحية مارييت لهما.

مارييت :

(بابتسامة متهالكة)

ـ يا زميلى القديم

ماسبيرو:

(فى صدى)

ـ كيف حالك أنت الآن يا باشا؟

مارييت يهز رأسه مدركا حالته بأسى ويسكت لبرهة وجيزة

مارييت :

(متلكها ناظرا إلى الاثنين)

ـ عندما يكون رجال الآثار حولى أشعر بتحسن اجلس أرجوكما (موجها الكلام إلى ماسبيرو)

ـ هل جئت من طريق المتحف ؟

ماسبيرو وأحمد كمال يجلسان

ماسبيرو:

ـ نعم ورأيت النتيجة العظيمة. لقد عشت معه وهو ينمو من مجرد مخزن إلى واحد من أغنى متاحف العالم. وأخيرا وجدت الآثار مكاناً تستقر فيه.

مارييت ينظر إلى أحمد كمال

مارييت :

(وهو يعنى ما يقول)

ـ الفضل يرجع لهذا العالم الأثرى الشاب إلى جهده الصامت فى سنواتنا الصعبة الأخيرة .. (موجها الكلام إلى ماسبيرو) قل ماذا فعلت فى معهد الآثار المصرية الجديد ..

ماسبيرو:

ـ لا يزال جديدا ..

مارييت :

(فى بطء وسرحان)

ـ كل شئ يبدأ هكذا .. الآن أصبح الإنسان متلهفا لأن يعرف حقيقة أقدم حضاراته ..

كانت البداية منذ خمسين سنة عندما استطعنا حل رموز حجر رشيد .. تفتحت أمامنا آفاق جديدة .. المعلومات والحقائق حولت الجرى وراء ذهب الفراعنة إلى علم له أساس.

(وهو يستفيض بالتدريج)

ـ ولكن العصابات .. عصابات النياشين والتجار الخبثاء المتناثرين هنا وهناك ما

**زالوا يواصلون الارتزاق من تجـــارتهم الشريرة ..**

ماريت وقد أرهقه انفعاله المفاجئ يسند رأسه مستأنفا

**- القطع المهـرية .. التى كـان يجب أن تكون فى مـتحفنا هنا مـا زالت تجد طريقها إلى تجار الآثار فى كل العالم.**

ويلتقط ماريت لفة بردى وبيد مرتعش يناولها إلى ماسبيرو

**- كهذه القطعة .. كانت مع تاجر فى السويس**

أحمد كمال يشترك مع ماسبيرو فى دراستها

**ماسبيرو:**

**(بينما يفحص البردية)**

**- بردية جنائزية .**

**صوت ماريت :**

**- لا توجد إلا فى التابوت الداخلى**

**أحمد كمال :**

**(يقرأ باهتمام)**

**- بنجم الأول ..**

**(بينما يرفع نظره إلى ماريت)**

**.. من الأسرة الواحدة والعشرين**

وفجأة تنتاب أحمد كمال مسحة من القلق وهو يراقب ماريت

**ماسبيرو:**

**(لا يزال يدرسها)**

**- أسرة لم تكتشف بعد**

ماسبيرو يرفع نظره عن البردية ويلاحظ ماريت ويصمت هو الآخر. يدخل الطبيب ذاهبا تجاه ماريت بينما ينهض كل من ماسبيرو وأحمد كمال ولا يزلان ينظران فى صمت.

وفى حدود علمى فقد قام شادى بتصوير هذا المشهد كما كتبه. على الأقل فيما يتعلق باللقطات داخل المتحف - ولكنه فى النهاية استغنى عنه تماما وبدأ الفيلم باجتماع علماء الآثار كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وفى اعتقادى أن قرار شادى بحذف هذه المشاهد يرجع لعدة أسباب هى كما يلى:

أ - ربما كان شادى يحاول أن يلقى الضوء على تطور العثور على بردية بنجم والتى عثر عليها ماريت فى السويس وبالتالى وصلت إلى مصلحة الآثار وعرضها على ماسبيرو لتكون بذلك هى وبعض اللقيات الأخرى المفتاح الذى بدأ به التفكير فى خبيئة يقتحمها لصوص الآثار ولابد أن تكون موجودة فى الأقصر. وفى الغالب فإن شادى رأى بعد ذلك أن تلك المعلومة لا تقدم ولا تؤخر بالنسبة لقصة الخبيئة خاصة وأن ماسبيرو فى مشهد اجتماع علماء الآثار يعرف البردية ومصدرها فى حواره مع العلماء مما يغنى عن أى ذكر لها قبل ذلك.

ب - تجرى أحداث المشهد فى متحف بولاق كما هو مقدر له، ويأتى الحوار بين ماسبيرو وماريت عندئذ عن علم المصريات وافتتاح المتحف لكى يضم الآثار المبعثرة فى كل أنحاء مصر وتحقيق حلم الأثريين بالمحافظة على الحضارة المصرية منذ اكتشاف قراءة اللغة المصرية القديمة كما جاء فى الحوار. ويبدو أن شادى رأى أن هذا المشهد بالاضافة لمشهد تالٍ بين أحمد أفندى كمال والبدوى بك وحوارهما عن فراعنة الأسرة الثامنة عشر العظام سوف يزيد من تكثيفه لنوع من السكولوجيا لحضارة مصر القديمة على لسان الأثريين فاكتفى بالمشهد الأخير فقط باعتبار أن الأول خارج عن نطاق السرد الدرامى.

جـ - يركز المشهد على شخصية ماريت الأثرى الفرنسى الذى يحتضر ويعوده ماسبيرو والأثرى المصرى الشاب أحمد كمال، ومن المحتمل أن شادى حاول أن يركز على شخصية أحمد كمال بمفرده طوال الفيلم وتقليل دور الاجانب الأثريين ويبدو هذا واضحا فى ظهور ماسبيرو فى مشهد واحد فقط وإلغاء دور بروجش بك رئيس بعثة الرحلة إلى الاقصر - وهذه حقيقة تاريخية تماما - واعتبار أحمد كمال هو رئيسها لذلك ألغى المشهد تماما خاصة وأنه لا يضيف للسرد الدرامى أية إضافات جديدة.

د - تم تصوير الجزء الأول من المشهد داخل المتحف المصرى بالتركيز على التماثيل فقط لإعطاء طابع متحف بولاق، ولم يكمل شادى تصوير الجزء الثانى من المشهد وهو الخاص بجناح معيشة ماريت باشا الملحق بالمتحف. وقد كتب شادى أنه سيتم تصويره فى قصر محمد على بالمنيل وربما لم يعجبه هذا المكان بعد ذلك وكان سيضطر إلى بناء ديكور خاص بهذا المشهد. وربما ألغى شادى التصوير لزيادة تكاليف الديكور فى الفيلم، ولو أن تلك الحجة من الصعب قبولها بسهولة مع شخصية مثل شادى عبد السلام الذى يعرف تماما ما يكتب وكم سيتكلف المنظر. ولكن أتكلم على اعتبار أن هناك ظروفاً إنتاجية ربما غيرت مسار تفكيره.

(٣) فى الأصل بعد أن ينتهى ماسبيرو من القراءة

رجل من رجال الآثار:

(قاطعا الصمت)

**- صدى ما سمعنا قريب الشبه بنصوص الأهرام.**

**ماسبيرو:**

**- صدى بعيد يأتى من طيبة البعيدة يفصله عن نصوص الأهرام ألفان من السنين.**

(٤) فى الأصل ...

**- إنها تحمل كما هو واضح اسما يحيط به خـرطوش ملكى .. خـرطوش الملكة بنوتميت الزوجة المقدسة للفرعون هديهور رسول آمون الأول وأم بنوجيم .. هى الأخرى من الأسرة الحادية والعشرين.**

(٥) يقول ماسبيرو

**- تم شراء هذه البردية سنة ١٨٧٧ من تاجر مجهول فى طِيبة.**

ثم (فقرة ملغاة) حيث يناول ماسبيرو مجموعة أخرى من الصور إلى عالم الآثار الذى يقرأ منها عدة سطور ثم يرفع نظره.

عالم الآثار (أو أحمد كمال)

(متعجبا)

- بردية جنائزية أخرى للملكة حنتوى ..

- هى الأخرى من الأسرة الحادية والعشرين.

عالم آثار آخر :

- لوحة خشبية؟ (يقرأ بصعوبة) الأميرة نسخونو .. زوجة بنوجم الثانى

ماسبيرو :

- وقد عرضت هذه اللوحة للبيع فى باريس سنة ١٨٧٨

يضع ماسبيرو صورتين مكبرتين فى منتصف المائدة لتمثال جنائزى صغير مصور من الأمام والخلف.

- وهذا تمثال جنائزى صغير مغطى بالمينا الزرقاء وعليه ختم الفرعون بنوجم الثانى.. رسول آمون الأعظم أيضا من الأسرة الحادية والعشرين.

(٦) فى الأصل ..

- لا يوجد أى أثر لمقابر هذه الاسرة فى وادى الملوك ولا الملكات ولا فى وادى الأشراف .. ولكن يمكننا أن نبدأ الحفريات فى ..

وواضح أن شادى استعاض عن ذكر الأماكن الأثرية المتعددة بكلمة (طيْبة) وألغى سؤال عالم الآثار عن إمكانية الحفريات.

(٧) كان أصل الجملة

ماسبيرو:

(لأحمد كمال)

- هل عندك شئ آخر قبل أن ننهى اجتماع هذا الموسم الأخير؟

فأضاف شادى هنا المنادى : أحمد أفندى كمال حتى يتم تعريفه لأنه ألغى المشهد السابق الذى كان يجمع أحمد كمال وماسبيرو وماربيت والذى تم تقديم شخصية أحمد كمال فيه، ثم عدل أيضا من صيغة السؤال وأصبح: قبل أن ننهى اجتماعنا الأخير لهذا الموسم ؟ ليصبح السؤال أكثر منطقية.

(٨) ستجد فى هذه الوثائق ما يساعدك.

جملة مضافة إلى الحوار، غير موجودة فى الأصل.

(٩) كان هناك بعض جمل الحوار، بعد جملة ماسبيرو تم إلغاؤها وهى :

عالم آثار آخر

- إن أغلب مقابر هذا الجبل قال عنها هيرودوت منذ ألفى سنة إنها فارغة.

أحمد كمال:

- ولكن ألسنا بعد ثلاثة آلاف سنة أمام أدلة جديدة..؟

ماسبيرو:

(من مسافة بعيدة)

كم حاولت أن أعرف سر هذا الجبل : جبل الموتى

ويغادر الجميع القاعة ما عدا أحمد كمال الذى يظل جالسا و حده ينظر شاردا فى الفراغ أمامه ..

اختفاء

ويبدو واضحا مهارة شادى فى إنهاء المشهد بجملة ماسبيرو التى تتمنى التوفيق لأحمد كمال فى مهمته لأنّ التساؤلات الخاصة بفراغ جبل الموتى من المقابر الحافلة بالآثار طبقا لكلام هيرودوت هو تشبع درامى للمشهد بالإضافة لأنه كلام غير حقيقى بدليل ظهور مقابر جديدة فى الفترة السابقة واللاحقة على كلام ماسبيرو فى أكثر من موقع. كما أنه لا يصح أن يدلل عالم الآثار بأقوال مقتبسة من هيرودوت على موضوع الحفائر الأثرية المكتشفة.

(١٠) بعد انتهاء مشهد علماء الآثار كان هناك مشهد العناوين باعتبار أن ما سبق من مشاهد هى مشاهد سابقة Avant titles على العناوين وكان مشهد العناوين هذا كالتالى

ظهور

(شاشة مظلمة)

عنوان

يوم حصر السنين

اختفاء

(فى الفجر المبكر)

جبل الدير البحرى

الأقصر - ليل

(صوت رياح خافت)

يتغير الضوء تدريجيا إلى فجر وتظهر شبورة خفيفة ..

باقى العناوين

تتلاشى الشبورة تدريجيا .. أول شعاع للشمس يلمس قمة الجبل .. الجبل فى وضح النهار .. يتكاثف الضوء .. تنكمش الظلال .. الظهر .. تهب رياح مترية .. تنتشر ظلال المساء .. وتزحف حتى تغطى المكان .

(صوت الرياح يتصاعد)

(١١) بعد رفع الغطاء عن التابوت ألغى شادى بعض الأصوات التى كتبها وهى :

كورس من الرجال :

(يتمتمون)

- بسم الله الرحمن الرحيم .

- أشهد أن لا إله إلا الله.

ـ اغفر وسامح يا الله .

(١٢) فقرة تم حذفها :

كورس

ـ أنتم السابقون ونحن اللاحقون

(١٣) فقرة تم حذفها

القريب :

(هامسا بحنق)

ـ يوم وصولهم .. كان يوماً أسود

(١٤) فقرات ملغاة

بعد أن قال العم

ـ لتشرّفا اسمه وترعيا قبيلته

(يقطع كلامه)

(يرتفع صوت عدو الخيل من جديد)

يقطع حديث العم يقف كل من ونيس والأخ والعم ساكنين

أصوات بعيدة

(أ) يأتى صداها من الجبل

ـ قف

ـ من هناك ..؟

الأخ يرفع نظره إلى الجبل. العم يقف بلا حراك متضايقا منتظرا توقف الصوت

أصوات بعيدة

(تجيب)

ـ حراس الجبل

فى الخلفية يرى حراس الجبل. عاليا على قمة الجبل

أصوات بعيدة (١):

ـ مروا فى سلام

ويتصاعد صوت عدو الخيل

مرة أخرى .. ثم يختفى ..

الأخ ينظر بثبات تجاه الحراس ثم ينظر إلى عمه مفكرا .. ونيس وقد أطبق عليه الحزن لا يلاحظ أى شىء

صمت

(ولا يسمع سوى صوت نحيب الأم الخافت)

وقد ألغى شادى كل هذه الأصوات والجمل وانتقل إلى تكرار العم لجملته مرة أخرى كما كتبها

ـ تشرفان اسمه وترعيان قبيلته .. قبيلة السلايمة.

ومن الواضح أيضا أنه قد غير اسم القبيلة من السلايمة (نسبة إلى سليم) إلى اسم الحربات وذلك ابتعادا عن أى تشابه مع أسماء موجودة فى الأقصر ترتبط بقصة خبيئة الدير البحرى.

(١٥) كان من المفروض أنه مزج، واستبدله شادى بالقطع

(١٦) فى الأصل

ـ احتفظ بجرأتك هذه للأفندية والحراس الذين ينتشرون فى الجبل كالطاعون.

(١٧) بعد كلمة القريب: أسرعوا ألغى شادى تفاصيل كثيرة لصعود مجموعة الرجال الجبل وكلماتهم عن الحراس وبين دخولهم بئر المقبرة ووضع بدلا من كل ذلك كلمة العم: اتبعونى وألحقها بمشهد بئر المقبرة على الفور.. والتفاصيل الملغاة هى كما يلى:

صوت القريب :

(هامسا فى عصبية من على بعد)

ـ أسرعوا يا أولاد العم

يتقدم ونيس

حتى يتوقف إلى جانب عمه وأخيه مطيعا ..

كمن ينتظر الأمر بالتقدم

(لحظة سكون)

صوت القريب

(هامسا عن قرب)

ـ أسرعوا قبل أن يعودوا

يستدير العم، ويتقدم إلى الأمام فى وقار، مهموما، يصعد تجاه القريب، القريب يقفز من أعلى، ويتنفس بصعوبه .. ويمد يد المساعدة .. العم يمسك بها، وبمساعدة نبوته يتسلق الصخور إلى مستوى القريب القريب يمد يده ثانية إلى الأخ.

القريب

(هامسا)

ـ خذ يدى

ولكن الأخ يتجاهل مساعدته ، ويتسلق الصخور، أيد تتسلق صخرا منحدرا شديد النتوء.

(صوت تسلق)

(أصوات تنفس بصعوبة)

العم ..

يتصبب عرقا وهو يزحف صاعدا، شرخا منحوتا فى الصخر، يتوقف وينظر خلفه.

(صوت العم وهو يلهث)

القريب يتبعه .. وعن قرب يتبعه، ونيس وأخوه .. ينظر خلفه إليهما، ثم أعلى للعم المنتظر، ويزحف صاعدا إلى جانبه، العم والقريب يرقدان ساكنين منهوكى القوى، يرقبان ونيس وأخاه اللذين يتسلقان الصخور بخفة، يساعد كل منهما الآخر على الصعود.

القريب

(برضا)

ـ لهم مخالب الإسود

العم وما زال يرقبهما .. يومئ موافقا ..

العم :

(وهو يتنفس بصعوبة)

- وعناد المهر الجموح .. ولكن أمامهم الكثير ..

ويوشك العم على استئناف التسلق

(وقع حوافر خيل مرة أخرى)

العم والقريب ينظران بسرعة إلى أعلى .. ويجذبان عباءتيهما الداكنتين، ويغطيان رأسيهما .. ونيس والأخ يتسلقان فى عجل المسافة، القصيرة الباقية .. وينبطحان على الصخر عند أقدام عمهما .. وعلى الصخرة التى امامه تمر، مشاعل بعض حراس الجبل، على خيولهم .

صوت :

(صدى)

- مقبرة / ٤

صوت :

(يجيب)

- تمام ..

(صمت)

صوت :

(صدى)

- مقبرة / ٧

صوت :

ونيس والأخ وقد انكمشا متابعين النظر فى اتجاه الحراس.

(تتلاشى الأصوات ووقع حوافر الخيل)

ينزع العم والقريب عباءتيهما السوداوين وينظران فى كره ومرارة .. ويتضاءل الضوء المنعكس من المشاعل حتى يتركهم فى ظلام مرة أخرى.

القريب :

(هامسا)

- اللعنة على أيام الأفندية والحراس يأخذون كل شىء ويسموننا نحن اللصوص

العم:

(يقاطعه بعنف)

- اخرس

القريب يدفن جبنيه فى الصخر ويخبطه بعصبية عليه .. ليكبح جماح غضبه ..

القريب :

(بصوت يشبه الضجيج)

- اتركنى .. الغل يقتلنى ..

ولكن العم يرقد ساكنا .. الصخر ناظرا أمامه .. حتى يتلاشى الصوت تماما.

العم :

(آمرا فى حزم)

- ازحفوا ..

يلتفت لونيس والأخ فى سخرية لاذعة ..

- ازحفوا .. كالأفاعى ... كالضباع كالعقارب .. سموها كيف شئتم

يزحف الأخ اليه طائعا وكأنه فى خدر.

- .. ذهب الدنيا فى هذا الجبل ذهب فوق ذهب ..

العم ناظر أمامه بثبات يبدأ الزحف .. ويتبعه البقية .

- أكبر من شرف الافندية .. وزمانهم ..أقوى من حراسهم وأسوارهم.. ازحفوا ورائى .. أنه لنا

قمة الجبل تشرف على قمم لا تنتهى

وفجأة ترتفع يد ..

ممسكة بالحافة ..

ويظهر رأس العم ..

يتلفت حوله فى حذر

ثم يعطى إشارة لمن يتبعونه

ويتسلق الجزء المتبقى ..

وينبطح مستويا على الصخر

ويزحف خطوة ..

ثم يتوقف

ويتلفت حوله فى حذر مرة أخرى

الأخ وونيس ..

يرتفعان إلى الحافة التى وراء العم والقريب يتبعهما

الثلاثة يزحفون دون العم

ويصلون إلى الحافة المقابلة

وبواسطة حبل ..

يهبط واحد تلو الآخر

وبخفة يظهر العم من جديد ..

يراقب محدقا فى الإتجاه الآخر

مغطيا نزولهم ..

ثم ينظر العم خلفه فى اتجاهم.

الصخور الشاهقة ..

القريب والأخ وونيس ..

وهم معلقون فى الهواء

أثناء هبوطهم بواسطة الحبل

يختفون بين فجوات الصخور العمودية

وعاليا على القمة ..

العم ما زال يغطيهم ..

ثم يغير موضعه .

القريب والأخ ونيس

أثناء هبوطهم بين فجوات الصخر

العمودية ..

القريب

يلمس الارض ..

فنرى هضبة مختفية تتوسط الصخور

**(موقع التصوير الحقيقى الأقصر)**

بينما يظهر الأخ ونيس هابطين ..

القريب يقترب ..

ناظرا إلى أعلى ..

فيرى العم عاليا على القمة ..

وهو يبدأ الهبوط ..

ينظر القريب خلفه إلى الأخ ونيس

ويشير إليهما أن يبقيا فى مكانهما ..

ونيس والأخ واقفان قرب

جانب الصخرة ..

وهما يحولان النظر من العم إلى القريب

فى صمت ..

القريب ..

يستدير ويتحرك فى فضول

تجاه حافة الهضبة ..

ثم ينظر إلى أسفل ..

ونيس والأخ واقفان بلا حراك

وهما ينظران إلى أعلى .. منتظرين

تظهر قدم العم هابطة ..

يسقط على الأرض ..

ولكنه يتعثر ..

ويوشك على الوقوع

يصل ونيس إلى العم ..

مساعدا إياه على استعادة توازنه

ثم يخطو للخلف إلى مكانه السابق

وكأنه قد أنجز واجبا معتادا

العم ..

وقد تأثر لهذه اللمحة غير المتوقعة

ينظر بعيداً للحظة وهو يفكر

وبسرعة يتجه القريب

إلى الحبل

(الذى كان يستعمله العم فى الهبوط)

ويخبئه بين الصخور ..

يتحرك العم إلى الجانب الصخرى

ويلحق به القريب

ويركعان بجانب كتلة حجرية

عن قريب من ونيس والأخ ولكن دون

أن يلحظاها ..

ويبدآن فى تحريكها ..

ونيس والأخ

وهما ينظران إلى الكتلة الحجرية

فى دهشة ..

أيدى العم والقريب تزيل الكتلة الحجرية

فيكشف عن بداية بئر مظلمة

(البئر التاريخية الحقيقية ـ القرنة)

**(صوت الكتلة الحجرية)**

ويرى خلال النظرة العمودية إلى أسفل

مستطيل داكن مظلم ..

نحت فى صخر الهضبة ..

يكبر المنظر حتى يملأ الظلام الشاشة ..

وهكذا يتضح أن شادى قد حذف الكثير من تفاصيل المشهد التى كتبها واكتفى بما تم سرده فى نص السيناريو المعروض .. وأغلب الظن أن ما دعاه إلى ذلك هو جملة أسباب نوجزها فيما يلى :

أ ـ ربما كانت أغلب هذه التفاصيل المحذوفة توضح بجلاء لأعين الشقيقين أن هذا العمل الذى يقومان به غير مشروع، وأن هناك أفندية وحراساً فى جانب ولصوصاً فى جانب آخر وهو ما جاء ذكره على لسان القريب. ولعل شادى قد اكتفى دراميا بجانب التوجس فى جملة الشقيق الأكبر الذى تساءل عن سر اختيارهم لهذا الطريق الذى هو، للماعز وليس للبشر.

وأيضا حتى تتضح المفاجأة أمام أعين ونيس داخل المقبرة بعد ذلك عندما يجرد العم المومياء من قلادتها ببلطة ويطلب منهما الذهاب بها إلى أيوب التاجر، فتصبح الحقيقة واضحة أمام أعينهما وهى أن أباهما كان لص آثار. وعندما يصبح الحوار مكشوفا إلى هذا الحد قبل مشهد المقبرة، لابد أن يفقد الإرهاص الدرامى معناه وسحره فى الوقت نفسه.

ب ـ بالطريقة نفسها فإن ذكر العم لذهب الموتى عند ندائه لأولاد أخيه أن يزحفوا كالأفاعى فإن فى بطن الجبل ذهبا ينتظرهم، أمر يفقد كل سحر المفاجأة التالية فى المقبرة عند رؤية القلادة الذهبية سواء بالنسبة للشقيقين أو حتى للمتفرج نفسه.

جـ ـ المشهد يحتوى على تفاصيل كثيرة للصعود إلى قمة الجبل ثم دفع كتلة صخرية للوصول إلى بئر المقبرة، وذلك أمر علاوة على أنه لا يعطى أى طبوغرافية للمنطقة لكى يميز المتفرج موقع المقبرة فى جبل الدير البحرى، فإنه يعد ثرثرة لاطائل منها كان شادى ـ وهو المشهور عنه بالإيجاز والتلخيص الشديد ـ ذكيا فى التخلص منها والدخول مباشرة فى المشهد التالى.

د ـ ربما كانت التفاصيل الكثيرة التى دونها شادى للوصول إلى بئر المقبرة كان هدفه الأساس فيها إظهار مدى صعوبة الوصول إلى هذه المقبرة المجهولة والتى قام فراعنة الأسرة الواحدة والعشرين باختيارها لدفن مياوات الفراعنة العظام فيها وإعادة تكفينهم. وهذه الصعوبة تبدو منطقية، وإلا كان الحراس أو الأثريون قد اهتدوا إليها بسهولة. لذا كان إظهار هذه الصعوبة البالغة فى الوصول إليها من الأمور التى ترجح تبانها، إلا أن الإطالة التى تواكب هذا العرض بالإضافة إلى شكل البئر العمودية فى مشهد المقبرة وصعوبته جعلت فى الإمكان الاستغناء عن هذا الجزء بالكامل دون أن يخل ذلك بالمعنى.

(١٨) أصل الجملة

العم :

**ـ هل ينتظرنا ونيس هنا حتى نعود ؟**

(١٩) أصل الجملة

**ونيس**

**ـ جئت تنفيذا لمشيئة أبى**

(٢٠) جزء تم إلغاؤه بعد جزء اتجاه الجميع إلى داخل الممر .. وهو كما يلى:

ونيس يؤخذ ..
بينما ينعطف إلى ممر مهدم آخر
وضوء المشعل يصل إليه ..

الأخ ..
يتحرك عبر الممر ..
وبعد فترة ..
ينظر من فوق كتفه ..
(وقد تملك منه بعض القلق)
تجاه ونيس ..
ثم يستدير أمامه عندما يصل إلى المشعل
عند نهاية الممر .. ثم ينعطف
ليكشف عن القريب واقفا بلا حراك
ينظر وقد خفض عينيه ..

ونيس يصل إليه ..
وينعطف فى ممر قد رسمت على
جدرانه أشخاص غريبة .. مرسوم
على الجدران ..
ثعابين ..
أشخاص بوجوه حيوانات ..
ثعالب ..
ظلال هؤلاء الذين يسيرون
أمام ونيس تغطى أجزاء
من هذه الرسوم .. كل حين وآخر
حتى تصل إلى غرفة سقفها منخفض ..

ويبدو أن شادى قد قام بإلغاء تلك اللقطات على اعتبار أن دخول العائلة المقبرة بغرض سرقتها وتحت ضوء المشاعل لن تمكن الصبية الصغار ونيس وأخاه من التطلع إلى الجدران، واكتفى برؤية انعكاس ضوء المشاعل على المناظر المصورة على التوابيت المكدسة على الأرض، وهو الأمر المنطقى هذا علاوة على أن المقبرة وهى الخاصة بالأسرة الحادية والعشرين للملكة نسخنسو زوجة بنوجم الثانى والتى تم اغتصابها أساسا من الأميرة نحابى والتى كانت متزوجة من الفرعون أحمس، كانت عبارة عن قاعة منقورة فى الصخر دون أية نقوش، وقد ذكر لى المهندس صلاح مرعى أن شادى لم يذكر له أبدا أنه يرغب فى نقش جدران ديكور المقبرة التى تم تشييدها.

(٢١) فقرة مضافة .. من أول «منذ سنوات وأنا أحمل أشياء لأيوب» وحتى .. «ألا يوجد من يقلقه ضميره فينطق» .. وإضافة هذه الجمل فيها ذكاء شديد من شادى فمن غير المعقول ألا يتعرض الشابان لرؤية هذه الآثار من قبل إذا كانت هذه هى مهنة أبيهم .. لذلك فقد صاغها بأنه كان يحمل هذه الأشياء ولكن لم يكن يعرف مصدرها باعتبار أن ذلك سراً طبعا وهذا أمر منطقى وطبيعى.

(٢٢) فقرة ملغاة .. قبل أن يرد القريب على الأخ بكلماته ..

فى القاعة ..
الأم ترفع نظرها فى بطء إلى الأخ
باحثة فى ريبة عن مدلول لكلماته ..

**الأم :**

**ـ أين ونيس ..؟**

وقد أجل شادى هذا السؤال فيما بعد حتى لا يفقد إيقاع تبادل الكلمات بين الأخ من ناحية والعم والقريب من ناحية أخرى.

(٢٣) هذه الفقرة كانت كصوت مسموع Sound off على صورة لونيس وهو مستند إلى الحائط فى الممر، ولكن شادى أخر هذا التأثير إلى أن ترد الأم لتقول.. ويشرف الدار ..

(٢٤) أصل الجملة ..

**ـ مائة لم تأكلك أنت لو جاءت ..**

(٢٥) أصل الجملة ..

- فلتخش أنت أولادك عندما يسألونك
يوما ما .. لماذا يلعن اسم سليم فى
كل الوديان حولنا ..

(٢٦) فقرة محذوفة قبل ذلك وهى ..

فى الممر ..

ونيس واقفا «بلا حراك»

شبح أسود ضد ضوء فتحة نهاية

الممر ..

صوت الأم :

(بحنان)

- إنه أصغر من أن تتركه وحيدا مع كل
أحزانه ..

ونيس يتحرك مترددا تجاه القاعة ..

(٢٧) أضيفت هذه الجملة على لسان الأم ولم تكن موجودة فى النص

(٢٨) عبارة محذوفة فى جملة الأم ..

- الدنيا ظلام هنا .. هل رأيته منذ أن ..

(٢٩) عبارة محذوفة فى جملة الأم ..

- تكلمت معه إذن .. كان معجبا به ..

(٣٠) عبارة مضافة إلى جملة الأخ لم تكن موجودة فى النص

- .. إن عقلى المضطرب لا يقدر على
الصمت

(٣١) عبارة محذوفة فى جملة الأم ..

- كان شريكا ايامى .. كان لى الراعى..

(٣٢) فقرة ملغاة بعد هذه الجملة وهى كما يلى :

الأخ يجذبه بحزم من ..

فتحة جلبابه

الأخ :

(بازدراء)

- أنت تماما مثلهم ..

الأخ يدفع بونيس بعيدا ..

ويقف يرتعد غضبا ..

- كالغرباء نفترق .. كل له طريق ..

الأخ يستدير ويسير

مبتعدا إلى الخارج ويختفى ..

بينما يركع ونيس حيث سقط

حانيا رأسه ..

ويبكى فى صمت ..

(٣٣) بعد ملء الشراع للشاشة كتب شادى الانتقال إلى اللقطة التالية لليدين الزرقاوين عن طريق المزج ولكنه ألغى ذلك.

(٣٤) مدون فى السيناريو (أحد تماثيل ممنون) ويبدو أن شادى غير المكان إلى معبد الرامسيوم، لأنه عند وقوف ونيس بعد سماع صفارة المركب، وتكون زاوية الكاميرا من أسفل، يصبح رأس ونيس تماما متطابقا مع جسد التمثال الخاص برمسيس الثانى الواقف فى المعبد وهو بدون رأس، وهو أمر ملئ بالإيحاءات العديدة.

(٣٥) عبارة مضافة إلى جملة القريب لم تكن موجودة فى الأصل .. (فهو الوحيد الذى يعرف السر) وأهميتها فى أنها تؤكد على أن السر محصور بينهم الأربعة: العم /القريب ـ الأخ ـ ونيس. وبما أن الأخ قد قتل فى المشهد السابق، فيصبح ونيس هو الوحيد بخلاف المتحدثين طبعا. وربما أيضا تعطى هذه العبارة إشارة أو تلميحاً من القريب بالرغبة فى التخلص من ونيس هو الآخر.

(٣٦) فى السيناريو مكتوب: «يقول لهم شيئا ما» .. ويبدو أنه أضاف العبارة حتى يؤكد على المشهد التالى الذى يجمع بين أبناء العم ومراد بعد ذلك.

(٣٧) فى الأصل غير ذلك وهو كما يلى :

مراد :

(بدهشة)

- أرحل ..؟ ولم أرحل .. سوف أفتح
دكانا صغيرا قرب الميناء .. وها قد
جاءت معى ابنتا عمى تساعدانى ..

(ينظر بحنان للبنتين)

فتيات مخلصات ..

(يقدمهن)

زينة .. ووسيلة ..

وقد قام شادى بتغيير الحوار كما وضحنا، فجعل فتح الدكان مرتبطا بقدوم الأفندية، وركز فقط على شخصية زينة باعتبارها هى الضيفة، وألغى اسم ابنة العم.

(٣٨) فقرات ملغاة من هذا المشهد بعد اقتراب الباخرة النيلية :

يظهر أحمد كمال ومساعدوه وقبطان

المركب واقفين على سطح الباخرة

النيلية ..

مراد والفتاتان

يقفون ويراقبون الباخرة ..

زينة :

(مشيرة فى فرح)

- مراد .. انظر كل هذا العز ..

الغرباء الأثرياء ..

مراد :

(بتمعن)

- أثرياء .. هم حقا .. يا زينة

(ينظر إليها مصححا)

أما غرباء .. لا ..

هم الأفندية يا زينة البنات ..

مثل هؤلاء الرجال الأقوياء لا يجب

أن يظلوا عنا غرباء ..

وسيلة :

ـ هم غرباء .. بالنسبة لنا .. حتى الآن

زينة تضحك بحياء وتستدير بخجل.

ولكنها تلاحظ ونيس ..

فتتوقف مضطربة ..

ثم تلتفت إلى مراد ..

زينة :

(تناديه هامسة)

ـ ابن كبير السلايمة ..

مراد يؤخذ ..

يستدير متلهفا حوله باحثا ..

مراد :

(هامسا بسرعة)

ـ اسكتى ياغبية

حتى يرى ونيس ..

يتغير تعبير وجهه ..

ويتحلى لونيس محييا بطريقة

مبالغ فيها ..

ومن الواضح أن شادى قد قام بإلغاء هذا الحوار على اعتبار أن تقديم الأفندية مرة أخرى أمر لن يضيف جديدا ، ومسألة الإيحاء بغوايتهم عن طريق زينة ووسيلة أمر مكشوف لن يضيف لشخصية الفتاتين أكثر . ومن المحتمل أن الوصول إلى جعل شخصية زينة شخصية صامته لا تنطق ـ وبالتالى إلغاء كل هذا الحوار ـ تبدو بجمالها وسط كل هذا ـ الجو وفيما بعد كشىء ملىء بالأسرار بالنسبة لونيس ، ربما كان دافعا قويا لشادى للأخذ بهذا الاتجاه .

(٣٩) فى الأصل ..

مراد :

ـ البدوى بك وحراسه .

(٤٠) فى الأصل ..

مراد :

ـ سوف نرى أياما عجيبة

(٤١) فقرة ذهاب خيل البدوى والحراس إلى السفينة لاستقبال أحمد كمال كانت سابقة على حوار ونيس مع مراد فى السيناريو ، ولكنه تم تأخيرها إلى هذه المنطقة فى الفيلم وهى مسألة ترتيب وتوقيت لا أكثر .

(٤٢) فى الأصل كان هناك تعليق من مراد نسمعه كصوت خارج الكادر على ما نراه ، أى أن الكاميرا من موقع وقوف ونيس ومراد.

صوت مراد :

(بحركة تمثيلية)

ـ ألطافك يارب .. رئيس الأفندية بنفسه.

(٤٣) ينهى شادى المشهد بتوديع العمدتين ومرافقيهم لأحمد كمال والكاميرا تنتقل من وجوه المجاميع إلى جذوع النخل إلى الفضاء ثم مزج للمشهد التالى .. ويكتب شادى (نهاية الجزء الأول) .. وقد ألغى شادى المزج كما أنه أنهى هذا الشمهد بلقطة ونيس الواقف كتمثال جامد ، وهذه الفقرة الأخيرة غير مكتوبة فى النص الأصلى بل تم نقلها بناء على لقطات الفيلم.

(٤٤) عبارة ملغاة

ونيس :

ـ وهذه كتفه ..

(٤٥) فى الأصل ..

الغريب

ـ هذه كف تقبض على قدر .. لن تُقرأ أبدا

ونيس :

ـ أى قدر تُقرأ فى كف من حجر؟

(٤٦) فى الأصل ..

الغريب :

ـ جيوش تسير إلى لامكان.

(٤٧) المفروض أن هذه العبارة كانت على لسان ونيس يكمل بها عبارات الغريب ، ولكن فى الفيلم قال الغريب العبارات الثلاث كلها.

(٤٨) فقرة مضافة فى الفيلم لك ترضح أن رجال القبيلة ينفذون وصية العم (راقبوه عن بعد) ويصبح الأمر منطقيا عندما يتعرض الغريب للضرب بعد ذلك على يد القبيلة .

(٤٩) فقرة ملغاة .. بعد نداء الملاحظ ..

ونيس لا يتحرك

الغريب

(مشجعا ونيس)

ـ تعال ..

ونيس

(مترددا)

ـ آ .. آ.. لدى أشياء أخرى

ونيس يهم بأن يستدير ..

والغريب يمسك بذراعه ..

صوت الملاحظ :

(فى الخلفية)

ـ هيه .. ما اسمك؟

يستدير الغريب نحو الملاحظ

وقد نفذ صبره ..

الغريب :

(للملاحظ)

- انتظر .. صبرا ..

وقد نفذ شادى المشهد بأن جعل معسكر الأفندية أسفل تل عالٍ بعيدا عن ونيس والغريب ، ولكننا نراه ، ويأتى صوت الملاحظ عاليا فى صدى وهو يقول : تعالوا .. اقتربوا ..

(٥٠) فقرة أخرى ملغاة بعد توديعهم لبعض ..

يجرى الغريب بضع خطوات ثم

يقف ويستدير ..

ينظر معتذرا نحو ونيس

الملاحظ :

- أسرع

الغريب يلقى نظرة سريعة على

الملاحظ وقد نفد صبره ثم ينظر

خلفه إلى ونيس ..

الغريب :

(فى عجلة)

- سلام لك يا أخى

يستدير الغريب ويجرى نحو

البوابة ..

الملاحظ :

(ويسمع صوته خافتا)

- اسمك ..؟

من داخل معسكر الآثار ..

صوت :

(صوت خافت)

- اسمك ..؟

البوابة تقفل ..

ويترك ونيس بالخارج ..

وحيدا .. وسط منظر

أجرد خالٍ ..

ونيس ..

يتحرك ببطء عبر السور

ويراقب ما يجرى بالداخل ..

(صوت العمل يتصاعد تدريجيا)

ويراقب ما يجرى بالداخل ..

فى المعسكر

الأفندية وهم يعملون ..

يقرءون ويسجلون ويكتبون

والملاحظ أن شادى ربط هذا المشهد ، والمشهد التالى الذى يجمع فيه بين أحمد كمال وونيس فى السيناريو ولكنه فى الفيلم جعل معسكر الأفندية فى العمق وبعد ذهاب الغريب ناحية المعسكر بدأ المشهد التالى بهضبة بيبان الملوك ثم جلوس أحمد كمال أمام خريطة المنطقة وبهذا فصل بين تتابع الأحداث ،وجعلنا ندخل معسكر الأفندية عن طريق نقلة بصرية بين شكل جبال وادى الملوك فى اللقطة وشكلها فى الخريطة الطبوغرافية أمام أحمد كمال داخل المعسكر ..

(٥١) عبارة مضافة على لسان أحمد كمال يستهل بها المشهد..

(٥٢) أضاف شادى هنا حوارا بين البدوى وأحمد كمال لم يكن موجودا فى السيناريو على الإطلاق بدءا من «لقد سلكت كل ممرات هذا الجبل وكلها مهجورة..» حتى «كل هذه المنطقة تحت حراستنا» ويبدو أن شادى قد استشعر بأن أزمة الفيلم يجب أن يتم التأكيد عليها ببعض العبارات التى تبرز هذا المعنى .. وهوالصراع بين الأفندية ولصوص الآثار فالأول يحاول الوصول إليها للحفاظ عليها والثانى يعرف مكانها ويحاول سرقتها .. كم أن هذا الحوار المتبادل قد أصبح مدخلا طيبا للكلام عن الحضارة المصرية وعظمتها التى تقال بعد ذلك.

(٥٣) استبدل شادى فقرة فى السيناريو يتحدثون فيها عن منازل القبيلة ، بدخول صوت النواح والحديث عن وفاة كبيرهم .. والفقرة كانت كما يلى :

البدوى ينظر بعد لحظة سكون

إلى موقع آخر ..

البدوى :

- هل رأيت مساكن تلك القبيلة ؟

أحمد كمال يتابع نظرة البدوى ..

أحمد كمال

(بدون اهتمام)

- نعم

فيرى بيوت قبيلة سليم ..

(القرنة)

البدوى .. يضع قدميه

بثبات على مقعد صغير أمامه

البدوى :

- إننى أراقبهم .. وأنتظر ..

(٥٤) فى الأصل .. قبيلة السلايمة

(٥٥) فى المشهد كله يكتب شادى اختفاء أو ظهور زينة أو ونيس خلف التلال ، وقد تم استبدال الكلمة بالمصاطب طبقا لما ظهر بالفيلم .

(٥٦) بعض العبارات الملغاة فى بداية الشمهد

مراد :

- معذرة ياسيدى .. فإن ابنة عمى فتاة

طائشة ..

(بأبوة)

- اذهبى يازينة البنات .. لا تقفى هكذا

أمام السيد ونيس.

(٥٧) الحوار المتبادل من جملة مراد «أتريد أن تعرف لم جاءوا» إلى «وطبعا أنت خير من يعرف .. الجبل كله ملك لك» حوار مضاف إلى السيناريو الأصلى وشادى هنا يعطى منطقية للصراع الدائر بين الأفندية ورجال القبيلة فالكل يعمل على معرفة أسرار الآخر.. أحمد كمال يسأل عن القبيلة، وونيس والعم يتنصتون ويعرفون من الآخرين سبب مجىء الأفندية فى هذا الوقت من السنة.. وبذلك يصبح للأمور منطقها الدرامى وسخونتها الملتهبة..

(٥٨) أضاف شادى حوارا متبادلا بين أولاد العم وونيس داخل وكر مراد، ألمح الحوار فيها إلى أنه زعيم القبيلة الآن وأنه تحت المراقبة حيث صارحوه بما رأوه من كلامه مع الغريب والحوار المضاف من جملة «لا تشغل بالك بالأفندية..» وحتى «لست فى حاجة إلى كلماتكم لكى أعرف من أنا..»

(٥٩) فى الأصل...

ابن العم

ـ انس أحزانك يا ونيس.. لن يعود أبدا
مافات أنت وأخوك قد أصبحتما الآن
رأس قبيلتنا.

وقد ألغى شادى عبارة: «أنت وأخوك قد أصبحتما الآن رأس قبيلتنا» فمن غير المعقول أنه فى ظل جو التآمرهذا ومعرفة مقتل الأخ الأكبر، ويتم إلقاء مثل هذه العبارات من أولاد العم ولو على سبيل التمويه.

(٦٠) قدم شادى عبارة «أغضب على أيوب..» وجعلها ومراد يناولان ونيس تمثال الشوابتى ثم وعند عبارة لا تخرج فى هذه الريح العاصف، جعلها منطقة دخول زينة، أى أنها فى السيناريو الأصلى فى ترتيب عكسى.

(٦١) مشهد العاصفة.. أضيف إلى بدايته منظر ضرب الغريب الذى لم يكن موجودا بالسيناريو، ونفاجأ بالغريب بعد ذلك فى مشهد المعبد وهو ممزق الملابس على أساس أن نستشف ما حدث.. أما المناظر التى سبقت منظر سفينة أيوب فى هذا المشهد فقد تم الاستغناء عنها وهى كما يلى:

الجبل..

وعاصفة ترابية.. تقتلع الشجيرات

وتتقاذفها الرياح..

الأرض والجبل يصعب رؤيتهما..

ومن الصعب التعرف فى أى ساعة

من النهار نحن..

العين الذهبية..

ويد رجل ملثم.. يلفها فى قماش

وهو يجرى..

الرجل الملثم يختفى فى تراب العاصفة..

موكب من أهالى القرية يمر عبر الشاشة.

يحمون أنفسهم من العاصفة..

أصوات:

(فى قلق)

ـ يا نذير الشؤم..

الماشية تتجمع محتمية ببعضها بعضا

الطيور تهبط من السماء وتختبئ

بين الأشجار

ونيس يجرى وحيدا..

مقتربا وسط العاصفة..

أم تغطى طفلها فى عباءتها

... ويتبعها آخرون..

يظهر ونيس شاقا طريقه خلال

الموكب.. ويستأنف طريقه..

يحمى نفسه من دفعة قوية من

التراب.. تحجب كل شىء.. لكن

ونيس يستمر فى عدوه..

حتى يقف لاهثا..

(٦٢) قام شادى بتغيير المشهد خلافا لما كتبه، فبعد وقوف أيوب على ظهر الباخرة يكتب شادى أنه على الشاطئ ويأتى إليه المساعد ويجرى بينهم الحوار المكتوب.. أما الفيلم فإن هذا الحوار يتم فوق ظهر الباخرة ولا يتم نقل أيوب إلى الشاطىء إلا بعد ظهور الرجل الملثم فى الأفق.. وهذا أكثر منطقية فلا ضرورة لانتقال أيوب إلى الشاطىء إلا إذا حضر رسول القبيلة بالفعل وخاصة بعد معرفته بهذه الظروف المفاجئة.

(٦٣) فقرة ملغاة قبل هذه:

رجال أيوب يقفون على مضض..

رجال أيوب:

(بعصبية)

ـ يا سيد..

(أعلى)

يا سيد.. فلنرحل قبل الظلام..

(٦٤) حوار مضاف من «أعدها إلى يا ولدى» إلى «توقف يا أفعى».

(٦٥) أضاف شادى عبارة «أنت سبب كل هذا الشقاء» ليصبح الرد بعد ذلك «تريد أن تتعامل مع مراد» أكثر منطقية.

(٦٦) من رقدة ونيس على الشاطئ إلى رفع رأسه ثم بعد ذلك إلى نهوضه كتب شادى الانتقال عن طريق المزج، ولكنه ألغى ذلك واستخدم القطع.

(٦٧) قام شادى بإلغاء منظر تمت كتابته بعد نهوض ونيس من على الشاطئ بعد ضربه وهو كما يلى (قبل أن يرى القارب ذا الكفين):

الباخرة النهرية..

ترى من بين أعواد الغاب الطويلة

ونيس يقترب تائها..

على السطح..

أحمد كمال فى تفكير عميق..

يمشى ببطء، جيئة وذهابا..

ثم يقف عند السور..

وينظر إلى أعلى تجاه الجبل

الجبل يرقد فى سلام

كخيمة ضخمة..

حاويا ما أؤتمن عليه..

ونيس.. كمن وقع فى فخ..

يستدير..

غير قادر على النظر..

إلى الجبل أو الأفندى..

ويسير مبتعدا

(النهر فى الخلفية)

ويبدو أن شادى قد أدرك أن ظهور أحمد كمال مرة أخرى تشبع درامى أكثر مما يجب خاصة وأنه لا يضيف شيئا للأحداث الدرامية، بل مجرد ظهوره فوق السفينة.. ومن الواضح أن شادى كان يحاول الجمع بين المركب التى تحمل أثر الجريمة التى وقعت على أخ ونيس وبين المركب التى تحمل خصم ونيس العنيد ومتعقب سره.. وحسنا فعل بإلغاء هذا المنظر خاصة وأن ظهور أحمد كمال بعد ذلك على السفينة عندما أخذ ونيس القرار بإبلاغه بالسر قد أصبح أكثر تأثيرا وتكثيفا.

(٦٨) يذكر شادى هنا أيضا عبارة.. بأنوار معسكر الأفندية الآثار تتلألأ عند قدميه أن يحاول الربط مع معسكر الأفندية، ولكنه ألغى هذا الربط أيضا..

(٦٩) فى الأصل..

ونيس

(مناديا)

ـ استرح قليلا.. لا أقصد بك شرا.

(٧٠)كان أصل العبارة: لم جاءوا إلى هنا.. إن عندهم ما يوازى كل ما فى جوف هذا الجبل.. فقام شادى بتعديلها إلى: ماذا يفعل هؤلاء الأفندية.. وأخر العبارة الثانية ليضعها بعد قول ونيس: أجب عن ماذا يبحثون فيه..؟

(٧١) عبارة تم تقديمها وكانت مكتوبة بعد.. ملعون اليوم الذى خرجت فيه للحياة..

(٧٢) عبارة مضافة لم تكن موجودة بالأصل..

(٧٣) كان هناك حوار متبادل ـ بقية المشهد ـ بين ونيس ومراد بعد كلمة مراد: ماذا؟

ولكن شادى ألغاه كله، وهو كما يلى:

يقترب ونيس إلى الشاهد

تاركا مراد خلفه

ويقف أمام الشاهد برأس مخيف

ونيس:

ـ دم أخى.. أثقلنى بالعبء وثقتك أنت حتمت على التصرف.. أنا اليوم وحدى.. ومصيرى.. فأقبل على ما عزمت عليه يا أبى.. وارقد فى سلام..

ثم يتحرك ونيس مبتعدا ببطء

ولكن بإصرار..

مراد مندهشا..يتبعه بخفة..

مراد:

(مشجعا)

ـ قدنى يا سيدى إلى الطريق.. سوف أتبعك كظلك.. سأهب لك حياتى..

ويتحركان إلى أبعد وأبعد..

ونيس ثابتا فى صمت..

مراد يثرثر ويثرثر مبتهجا..

(صوت مراد يتلاشى إلى أخفت)

ـ إنك غير أبناء عمك بوقاحتهم..

أنت غيرهم..

(٧٤) عبارات مضافة غير موجودة فى الأصل.

(٧٥) بعد فرار مراد كان مكتوبا فى الأصل.

ينهض ونيس.. ويتحرك تجاه

الباخرة النهرية.. فى خطى ثابتة

ونيس:

ـ أين رئيسكم..؟

(٧٦) التفاصيل منذ إطلاق أعيرة النار وظهور البدوى بك وأحمد كمال وحديثهم مع ونيس واكتشاف أنه ابن سليم ثم صعوده للسفينة، كلها مضافة إلى السيناريو ولم تكن موجودة فى الأصل بهذا الإسهاب. فلم يدون شادى إلا وصول ونيس (البدوى بك لم يكن موجودا فى المشهد أصلا) وسؤاله لأحمد كمال: لماذا جئت بكل هذه العدة.. ثم تعريفه بنفسه على أنه ابن سليم، ثم يطرح على أحمد كمال ـ ألا ترحب بوجودى فى دارك، ويصعد إلى السفينة.

(٧٧) بعد صعود ونيس للسفينة ولقاء مع أحمد كمال، يضيف شادى منظراً لجلوس ونيس مع أحمد كمال فى الكابينة وقد قام بإلغائه طبعا وهو كما يلى:

وفى حجرة خشبية خافتة الضوء

جلس ونيس فى مواجهة

أحمد كمال

ونيس:

ـ. منذ اليوم الذى رأيتهم فيه.. عرفت المرارة والأحزان.. وضاع منى كل ما أحببت.. لم يبق لى سوى جدران.. لا أعرف كيف أقرؤها..

أنت تقرؤها..

وحتى الأحجار.. التى عشت حولها ..

تبدو وكأنها تنظر بعيدا على..
هم لك.. أناس تعرفهم بالاسم.. وهم
لى.. غرباء..

(٧٨) تم تغيير المشهد الأخير جذريا وأضيفت إليه معلومات تاريخية على لسان أحمد كمال وكذلك قراءة لنصوص مدونة فوق التوابيت، والحوار بين أحمد كمال والبدوى بك عن سبب وجود كل هذه الأسرات فى تلك المقبرة.. والأصل كان كما يلى:

شرارة تندلع من صخر الجبل..
بينما خيول الحراس تندفع صاعدة
إلى قمة الجبل..
بئر المقبرة..
رجل ممسك بمشعل ينظر إلى..
داخل المقبرة..
ثم ينظر إلى أعلى مأخوذا
إلى زملائه..

الرجل:
ـ ألا تصدقه عين..
أقرأ أسماءً خالدة على مدى
الرؤيا..
فراعنة.. أخفوا عند السقوط
إمبراطوريتهم منذ ثلاثة آلاف سنة
وليسوا فراعنة الأسرة الحادية والعشرين
فحسب.. وإنما فراعنة الأسرة
العشرين.. والتاسعة عشرة.. والثامنة
عشرة.. والسابعة عشرة..

الباخرة تضج بالحركة والصخب.

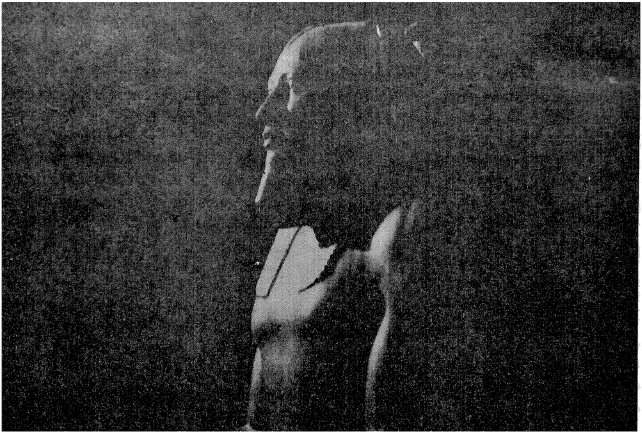
ـ يجب نقل المومياوات فورا إلى القاهرة

يسمع ونيس ذلك.. فيندفع
نحو الجبل
أحمد كمال يهرول داخلا إلى
غرفته.. مبتهجا بكشفه..
وفجأة يتذكر ونيس..
ويبحث عنه فى كل مكان..
ولكن لا يجد سوى قطرة دم..
المكان الذى جلس فيه

وينتقل شادى بعد ذلك إلى وصف رجال القبيلة ومحاولتهم الوصول إلى موكب التوابيت.

(٧٩) مشهد مهاجمة القبيلة للموكب، كان مكتوبا بالسيناريو بطريقة: أن العم يراقب الموكب وأصوات تنادى بأسماء الفراعنة مثل رمسيس الثانى وتحتمس الثالث وكأنها تتمم على التوابيت المحمولة إلى القاهرة.. وقد ألغى شادى ذلك باعتبار أنه ذكر تلك المعلومات داخل المقبرة، وخصص منظرا كاملا لوقوف رجال القبيلة بين المصطبتين ومطالبته العم لأولاده بمهاجمة التوابيت.. وهناك شىء آخر أنه عند ظهور القرويين والنساء ليصاحبوا الموكب، كتب شادى أن هناك أصوات بكاء من الأهالى تتعالى حتى تصبح كأصوات العويل من بعد.. (وهو ما حدث فى الواقع) ولكنه تخلى عن هذه الفكرة تماما وعبرت الموسيقى التى استخدمها عن حالة الشجن التى أرادها تماما.

فى أحد الأعداد القادمة
ننشر نص
«مشروع فيلم الحصن»
ونص «الفلاح الفصيح»
للفنان الكبير شادى عبدالسلام



من فيلم الاهرامات وماقبلها



تعقيب

# يامن تذهب ستعود

## مجدى عبدالرحمن

قا إن الحديث عن فيلم المومياء لشادى عبدالسلام حديث ذو شجون، فيجب الاعتراف بأن تاريخ رؤيتى لهذا الفيلم لأول مرة وكان ذلك فى السادس عشر من ديسمبر عام ١٩٦٩ فى أحد العروض الخاصة بنادى السينما، كان نقطة تحول كبيرة بين رؤيتى واستمتاعى بالسينما المصرية قبل هذا التاريخ وبعده. لقد تمت رؤية الفيلم فى ظل ظروف قاسية، فالوطن مثقل بالهموم والإحساس العارم بالقهر والهوان يملأ الصدور وأفواج كبيرة من شباب الوطن تقف فى صفوف أمام سفارات المهجر. وبعد أن أضيئت أنوار القاعة فور لقطة الختام وفيها سفينة أحمد كمال باشا تبتعد فوق مياه النيل وكلمات مطبوعة تقول: **«انهض فلن تفنى.. لقد نوديت باسمك.. لقد بعثت..»** بعثت أطياف شادى الساحرة عبر ساعتين من الزمن الثقة فى نفوس الحاضرين، وأدرك الجميع أن الفن الجميل عندما يقدمه مفكر سينمائى بليغ مثل **شادى** والذى يحمل داخل عقله وقلبه تراث أجداده القدماء، فلابد أن تصل رسالته حقا إلى قومه وعشيرته.

كان **شادى** قد قرأ عن قصة اكتشاف **خبيئة الدير البحرى** منذ الخمسينيات، ربما فى كتاب العالم الأثرى **سيرام**. وعندما ذاعت شهرة شادى كمصمم للمناظر والملابس وخاصة بالنسبة للأفلام التاريخية، بعث إليه المخرج البولندى **كالفيروفيتش** للاستعانة به فى فيلمه الذى يزمع القيام بإخراجه وهو فيلم «فرعون» والذى يتناول قصة متخيلة تحكى وصول أسرة الكهنة.. الأسرة الواحدة والعشرين إلى الحكم بعد القضاء على آخر الرعامسة. وهناك فى بولندا وفى وسط الغربة والثلوج، افتقد **شادى** وطنه الجميل وعاد ليقرأ هناك قصة المومياوات الملكية بالدير البحرى واكتشافها (سمير فريد، ١٩٧١ - ١٩٧٢، ٢٢) ويبدو أن هذه القصة الجميلة ألهمته كثيرا لكى يضع وقتها أول الخطوط لسيناريو فيلمه المرتقب خاصة وأنه كن يزمع أن ينتقل لحرفة الإخراج السينمائى بعد أن لاحظ أن مناظره السينمائية المنفذة لا يتم تصويرها بالطريقة التى كان يود أن تظهر بها. وبدأت الخطوط تتشابك لتكتمل فى النهاية قصة ظهور فيلم **«يوم أن تحصى السنين»** أو **«المومياء»** كما اشتهر به. ولعلى أتحين فرصة هذا المقال لكى أشرح فيه بعض الجوانب التاريخية والتقنية؛ والتقنية المتعلقة بهذا الفيلم والتى ربما قد تساعد القارئ على تفسير بعض الأبعاد التى يتضمنها عمل شادى.

### ١ - نشأة علم المصريات

بعد ثلاثين أسرة حاكمة بدأت من الألف الثالثة قبل الميلاد، انزوت الحضارة المصرية



من فيلم الكرسى

القديمة إثر دخول الإسكندر الأكبر عام٣٣٢ ق. م ومن بعدها أصبحت مصر أسيرة الحكم الهيلينى. ولمدة تقرب من الثلثمائة عام وبعد مصرع كليوباترة وقعت مصر تحت الحكم الرومانى وتطول المدة هذه المرة إلى مايزيد على ستمائة عام. ويحاول كهنة مصر القديمة خلال كل تلك الفترة أن يحفظوا كتب مصر المقدسة القديمة من خلال نقوش المعابد التى بنوها تحت نير المستعمر. وتأتى المسيحية ليعتنقها قبط مصر ويتخذون من اللغة المصرية القديمة أساسا لكتابتهم مع فارق استخدامهم للحروف اليونانية. ولكن مع الفتح العربى لمصر وانتشار دواوين الحكومة وإداراتها فى الأقاليم، تراجعت كل هذه اللغات واندحرت لتصبح اللغة العربية هى لغة البلاد.

ويتكلم الرحالة العرب عن تلك الآثار القديمة التى تضمها أرض مصر وكأنها تحتوى على ضروب من السحر والشعوذة. ويحاول الخليفة المأمون فتح سرداب فى هرم خوفو إيمانا منه بوجود كنز من الذهب بداخله (إدوارز، أ. س، ١٩٥٦، ١٣٣) بل ويأتى رجل يطلق عليه صائم الدهر يحاول أن يشوه وجه أبى الهول وذلك رغبة منه فى تغيير أشياء من المنكرات (على مبارك، ١٣٠٥ هـ ، ٤٤) وتأتى فترة المماليك فى مصر ويصبح أهل البلاد أغرابا فى أوطانهم ووسط كل هذا التفكك تصبح مصر تابعة للحكم العثمانى.

ويجىء نابليون بعدته وعتاده عام ١٧٩٨ يبغى أن يصنع لنفسه إمبراطورية فى الشرق فى الحملة الفرنسية المشهورة على مصر. وبعيداً عن كل الأهداف السياسية والعسكرية فإن أهم إنجاز يمكن تذكره لهذه الحملة هو ما قام به مجموعة من العلماء الذين اصطحبهم نابليون معه، من تسجيل لكل ما وجدوه فى مصر من آثار، وقد نشروا هذه التسجيلات فى كتاب شهير عرف باسم وصف مصر، من تسعة عشر مجلدا، والذى يعتبر احدى الدعامات الأولى التى قامت عليه دراسة علم المصريات (wilson, J. A, 1964, 14F) . وقد سلط هذا الكتاب الضوء على الآثار المصرية فأصبحت مصر هدف الباحثين والعلماء والمثقفين بل والطامعين أيضاوقد عثر أيضا على حجر رشيد والذى كان يحمل نص قرار للكهنة المصريين بمناسبة الذكرى الأولى لتتويج الملك بطليموس الخامس وقد نقش هذا القرار بالخط المقدس الهيروغليفى) والشعبى (الديموطيقى) والرسمى (اليونانى). ونجح العالم الفرنسى شامبليون فى حل رموز هذه اللغة واستطاع أن يضع الأسس الصحيحة لدراسة اللغة المصرية القديمة (Caram, C. W, 1954, 27 Romer, J, 1988, 92F , Wilson, J. A., 1964, 17F).

وبعد أن نطقت الأحجار، توافد العلماء على مصر، يقرءون أسرارها القديمة ويكشفون عما في باطن الرمال والجبال. واستطاع لبسيوس أن يضع الأساس العلمي لدراسة علم الآثار المصرية. كما بدأ العالم الفرنسي ماريت في أعمال الحفر والتنقيب في مصر ولعل أهم اكتشافاته هو السرابيوم وما به من توابيت للعجل أبيس في سقارة، كما كان له الفضل في إنشاء مصلحة الآثار المصرية والمتحف المصري الذي طلب أن يدفن في فنائه بعد موته (Wilson, J. A, 1964, 46F). أما العالم الألماني بروجش فكان له الفضل في إنشاء أول مدرسة لتدريس الآثار المصرية وهي المدرسة التي أقامها الخديوي إسماعيل وأطلق عليها مدرسة اللسان القديم، وكان من خريجي هذه المدرسة أحمد كمال الذي يعتبر من الرواد الأوائل في علم المصريات.

وتتعدد بعدها المدارس الغربية الدارسة للآثار في مصر، فهناك المدرسة الألمانية والتي تبدأ بالعالم «أدولف أرمان» والذي استطاع أن يعد قاموسا للغة المصرية القديمة في خمسة أجزاء، وكورت زيته الذي نشر كثيرا من النصوص المصرية ومن أهمها نصوص الأهرام، أما المدرسة الفرنسية فكان أهم روادها جاستون ماسبيرو الذي توصل أن يكون مديرا عاما لمصلحة الآثار وأسس المعهد الفرنسي للدراسات الشرقية بمصر (Wilson, J. A, 1964, 109F). وقد شارك الأمريكيون أمثال رايزنر وبرستيد بالكشف عن عديد من المناطق الأثرية وأهمها منطقة الجيزة. ولم يكن الإنجليز أقل مساهمة في ذلك حيث أنشئوا جمعية الكشف عن الآثار المصرية، واستطاع العالم بترى أن يثرى المكتبة الأثرية بعديد من المؤلفات، كما قدم العالم الأثري البريطاني جاردنر أجروميته الشهيرة عن اللغة المصرية القديمة.

ولم تكن ساحة الآثار المصرية منطقة محصورة على العلماء الجادين فقط، فقد كان هناك صراع محموم بين قناصل الدول مثل صولت القنصل البريطاني ودروفيتي القنصل الفرنسي في فترة حكم محمد علي، على نهب تراث مصر القديم (Wilson, 1964, 32F) وقد استعان هؤلاء القناصل بالمغامرين الأفاقين ليساعدوهم في هذا النهب المنظم، ومن هذا النموذج لدينا جيوفاني بلزوني والذي وصف بأنه وحش آدمي وأكبر قرصان للآثار عرفه التاريخ (Wilson, J, 1964, 26F. Caram, C. W, 1954, 116F).

لم يكن هناك وقتها قانون يمنع خروج الآثار من مصر، وكان القناصل هم أبطال هذا العصر. وهكذا توزعت أعمال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بين نهب منظم وهائل لثروات مصر الأثرية، فازدانت أغلب متاحف العالم بالقطع المصرية وأصبحت تمثل فيها أقساما كاملة تملأ العديد من القاعات، وبين جهد آخر علمي قام به رجال مخلصون حاولوا أن يطوروا علم المصريات وأن يعيدوا كتابة تاريخ مصر القديم.

وامتلأت أوروبا وأمريكا بما يطلق عليه الإجيبتومونيا أو الهوس بالمصريات. وأصبحت أمنية أي متحف غربي أن يحصل وبأي ثمن على رأس تمثال مصري قديم أو مومياء من أي أسرة أو بعض تماثيل الشوابتي. وفي المقابل فقد ازداد علم الاستشراق ثراء بكتابات عديد من الرحالة أمثال بريس دافن وفولتي وأميليا إدواردز وروبرتس وغيرهم كثير. إما أحمد كمال خريج مدرسة اللسان المصري فقد حاول جاهداً أن ينشئ معهدا مصرياً لدراسة الآثار ولكنه مات قبل أن يتحقق حلمه بعام واحد.

## ٢ ـ الموت والخلود في حياة المصري القديم

لم يكن هناك وطن على وجه الأرض تبدو فيه الحياة جذابة ومرغوبة مثل الحياة في مصر القديمة. وعلى ذلك لم يكن هناك غرابة في مدى تشبع المصريين بالكراهية الممقوتة تجاه الموت وتخصيص كثير من ثرواتهم لابتكار الوسائل التي تستطيع هزيمته (Gardiner, A. H., 1935,6). وقد حاول المصري القديم أن يتغلب على فكرة الموت هذه بوسائل عديدة ومنها تشييده لمقبرته باعتبارها أهم من بيته وملأها بالنصوص والصور التي تحفظ اسمه من الضياع. وقد تجنب المصري القديم غالبا كلمة الموت واستعاض عنها بكلمات مثل «أولئك الذين في العالم الآخر» أو «المستحقين البركة» أو «الذين ذهبوا بعيدا» (Dawson, W., 1929, 5F) كما أنه كان يعتقد أن الوفاة لا تعني إلا انتقال المتوفى من عالم الأحياء إلى العالم الآخر وهو العالم السفلي، مملكة أوزيريس وهناك بعث جديد وحياة جديدة. وكان الاعتقاد الجازم بأن هناك حياة في القبر أمر تؤكده النقوش العديدة التي توضح مخاطبة المتوفى إلى الأحياء Garnot, J, 1937, 60F, 1928, 19 Cardiner, A. H & Sethe, H.) كما يؤكده أيضا حرص المصري القديم على أن يحفظ جسده سليما تماما، لذلك فقد كره المصري ركوب البحر خوفا من الغرق في اليم والموت بعيدا عن الوطن (Nibbi, A. , 1975, 41) بل تحدثنا قصة «سنوحي» الشهيرة من الدولة الوسطى برغبة سنوحي المنفي عن وطنه لمولاه الفرعون، يرجوه أن يعفو عنه ويأمر له بالعودة إلى وطنه ليدفن هناك (سليم حسن، ١٩٩٠، ٥٤) ولإصرار المصري القديم على فكرة بعثه وخلوده، فقد شيد قبره دائما من الأحجار الصلبة، بينما كان بيته في الغالب من الطوب اللبن، ومده دائما بمداخل خاصة اعتقادا منه بأن روحه سوف تزور مقبرته في ساعة معينة، والتي رسمها في بعض الأحيان وأسماها «الكا» أو القرين. ويبدو أن هذا التراث المصري القديم قد بقي عبر الأجيال فلا تزال فكرة الأخ والأخت للإنسان المصري أسفل الأرض عالقة بالأذهان (Blackman, W. S, 1927, 69). وكان على المصري القديم أن يتأكد من أن نسله وأقاربه سوف يقومون بتقديم القرابين إلى روحه حتى يستطيع أن يبعث من جديد. ولزيادة التأكيد على هذا الموضوع فقد رسم على

مقبرته كل صنوف هذه القرابين كما أمد نفسه بعديد من النصوص الطقسية التى تغيرت أسماؤها عبر العصور وإن تشابهت كلها فى أنها قد دونت لصالح تبرئة المتوفى وجعله من الأبرار ولكى يلحق بمملكة **أوزير** فى العالم الآخر (Bonwick, 1956, 47) . فكانت هناك نصوص خاصة يتخيل فيها أن المتوفى يقف أمام آلهة أقاليم مصر الاثنتين والأربعين ليقدم صكا واعترافا صريحا بأنه إنسان محب للخير عطوف يساعد اليتامى والمساكين وينفى عن نفسه كل الصفات المذمومة (Allen, T. G., 1960, 196, Budge, W., 1894, pL.3).

ولقد كان الحفاظ على جسد المتوفى شرطا آخر للحياة بعد الموت (تشرنى، ى، ١٩٨٧، ١٢٦) وقد لاحظ المصرى القديم فى العصور المبكرة قبل بدء الأسرات أن دفن جثث أجداده داخل الرمال الجافة تحفظها من التحلل (Murray, M. A, 1956, 87F) ولذلك فكر المصريون القدماء فى تطوير عمليات التحنيط حتى يحتفظوا بالجسد فى حالة طيبة ويحافظوا على ملامحه الطبيعية حتى تستطيع الروح أن تتعرف عليه. وقد أمدنا الكتاب الكلاسيكيون أمثال **هيرودوت** (القرن الخامس ق.م) **وديودورس الصقلى** (القرن الأول ق.م) بكتابات شرحوا فيها عملية تمليح الجسم لمدة من الزمن. ثم غسله وملئه بكل أنواع الطيوب ولفه فى لفائف من الكتان.

وقد أسفرت البحوث التى أجريت على المومياوات العديدة التى تم العثور عليها أن جثة المصرى القديم كانت تجرى عليها ثلاث عشرة خطوة (Iskander, z., 1980. 18f) والتى تتلخص فى أنه بعد إرسال جسد المتوفى إلى خيمة التحنيط (Demohue, V.A, 1978, 143) ويتم استخراج المخ والأحشاء من الجثة وتعقيمها وحفظها فيما يطلق عليه أوانى الأحشاء ثم تجفيف الجسد وهى أهم خطوة من خلال وضع الجسم وسط كومة من ملح النترون الجاف، والذى من خلاله يمكن امتصاص كل السوائل والرطوبة من جسد المتوفى وهو العامل الأساسى فى تدمير الجسم الإنسانى، ويقال إن هذه الخطوة كانت تستغرق أربعين يوما ومن هنا جاء ميراث ذكرى الأربعين الموجود فى العصر الحديث. وبعد تكبيس الجسم بمواد الحشو ودهنه بالطيوب والمراهم تبدأ عملية لف الجسد والذى نرى مناظر كثيرة مصورة له حيث يرتدى المحنط قناع **أنوبيس** ويقوم بلف جسد المتوفى (Bruyére , B, 1959,41f) وتلقى بعض النصوص الدينية خلال عمليات الدهان ووضع الحلى والتمائم ولف المومياء ويطلق على هذه النصوص «الشعائر أو الطقوس التحنيطية». ثم تحمل المومياء فى نعشها فى موكب إلى المقبرة متبوعة بالمنتحبين لتعبر النيل إلى الغرب وليتم دفنها وسط كل الطقوس الجنائزية المختلفة. ويلمس الكاهن أعضاء المتوفى ببعض الآلات ذات الشكل الغريب معلنا له رغبته فى أن يعيد لأعضائه الحركة حتى يستطيع أن يرى بعينيه ويسمع بأذنيه ويفتح فمه ليتكلم ويأكل ويحرك ذراعيه وساقيه (Momtef,p., 1958, 321f) ويصيح الكاهن قائلا له: **«سوف تحيا مرة أخرى، سوف تفيق دائما، سوف تعود شابا مرة أخرى، ستعود شابا مرة أخرى وللأبد»** (Sauneron, S., 1952, 44)

## ٣ - سرقات المقابر فى مصر القديمة

النفس الإنسانية مليئة دائما بالجشع وحب اكتناز الأموال. ذلك يحدث دائما منذ بدء الخليقة فالخير والشر يتجاوران. ولم تمنع حرمة الموتى من أن يدلف ضعاف النفوس فى العصور القديمة إلى مقابر النبلاء أو الفراعنة لكى يستولوا على الذهب المتراكم داخل بيوتهم الأبدية. وعندما قام **جورج رايزنر** بحفائره فى الجيزة اكتشف بجوار هرم الفرعون خوفو حفرة وجد بها الأثاث الجنائزى للملكة **حتب حرس** أم الفرعون، والتى كان من المفروض أن يكون هذا الأثاث موجودا بمقبرتها بجوار زوجها **سنفرو** فى **دهشور**. وهذا معناه أن اللصوص قد وصلوا إلى مقبرتها ونهبوها فى حياة ابنها. وقد عثر على التابوت خاليا من المومياء وربما كان هذا معناه أن الموظفين والنبلاء لم يجسروا على قول هذه الحقيقة للملك الفرعون خشية بطشه (Wilson, j, 1964, 166f) وقد حاول الفراعنة عبر العصور المختلفة أن يغيروا من طريقة بناء مقابرهم بعد تعدد هذه السرقات وبعد أن كانت مقابرهم عبارة عن هرم مكشوف وسط الساحة تخير فراعنة الدولة الحديثة مكانا يسمى الآن **ببيبان الملوك** حيث بدأ فرعون الأسرة الثامنة عشر **تحتمس** الأول الذى كان أول من اتخذ هذا الوادى مقرا لمقبرته الملكية. وكانت المنطقة بذلك تعتبر أحسن مكان لإخفاء المقبرة حيث يقول المهندس **أنينى** الذى أشرف على بناء مقبرة الفرعون **«لقد بنيت لجلالته مقبرة فى الصخر بنفسى ولا من أحد رأى ولا سمع»**، وقد تبعه فى ذلك أغلب فراعنة الدولة الحديثة وكانت هذه المقابر تتكون عادة من ممرات أو دهاليز وغرف نحتت فى صخر الجبل تعترضها بعض الآبار والتى نحتت لتضليل لصوص المقابر. ورغم ذلك فإن عوامل الانحلال التى سادت بعض فترات الأسرة العشرين أدت لانحرافات الموظفين المسئولين عن تلك المقابر بحيث نهب أغلبها. وتطالعنا عدة برديات من فترة حكم الفرعون رمسيس التاسع عن تقارير معاينة الجبانة الملكية والتى أسفرت نتائج التحقيق عن أن السارقين كانوا مطمئنين إلى أن المسئولين سيغمضون أعينهم طالما أنهم يأخذون ثمن إغضائهم وسكوتهم. وكان الصراع بين حاكم شرقى طيبة وحاكم غربى طيبة والحسد الإدارى بينهم سببا فى كشف هذه الفضيحة والتى عرضتها بردية **أبوت**. وقد تم فيها ذكر معلومات كثيرة عن المقابر التى سرقها اللصوص وموقعها فى الجبانة (د. أحمد فخرى، ١٩٦٠، ٣٨٢، peet, T.E, 1930, 15 f).

ومن الواضح أنه كلما كانت الحكومة قوية وصلبة فى مصر القديمة، فإن هذه الجبانات كانت تنعم بالهدوء والسكينة، والعكس صحيح عندما تضعف قبضة الفرعون على إداراته وموظفيه، يسود الفساد وتعم الرشوة. وللآن فإنه لم تنج مقبرة واحدة تم العثور عليها فى العصر الحديث من

اقتحامها بواسطة اللصوص سوى مقبرة الفرعون الصغير **توت عنخ آمون**.

### ٤ - قصة خبيئة الدير البحرى الحقيقية.

عندما تولى كهنة آمون الحكم، وبدأت الأسرة الواحدة والعشرون، رأى كاهن **آمون** مدى الحالة السيئة التى وصلت إليها مقابر فراعنة الدولة الحديثة فقام بعملية أطلق عليها «**تجديد دفن الملوك**» باعتبار أن أسرة الكهنة قامت بتسمية بداية عصرهم باسم تكرار الولادة أو بمعنى آخر عصر النهضة. وقد كان عليهم حينئذ أن يعيدوا تكفين هؤلاء الفراعنة ويضعوهم فى توابيت جديدة ثم يسجلوا ما فعلوه فوق هذه الأكفان والتوابيت. واختاروا مقبرة مهجورة كانت للأميرة «**أنحابى**» فى جبل الدير البحرى والتى استولت عليها الملكة **نسخنسو** زوج الكاهن الأكبر **بينوجم** وتم وضع كل هذه التوابيت فى سرية تامة فى تلك المقبرة وكان ذلك كله حوالى عام ١٠١٠ ق.م.

وتمر حوالى ثلاثة آلاف عام ويأتى عام ١٨٧١ حيث يهتدى أفراد أسرة **عبد الرسول** الذين يقطنون قرية **القرنة** الحالية إلى بئر هذه المقبرة، ولصعوبة الدخول والخروج منها لم يستطيعوا نقل هذه التوابيت الكبيرة واكتفوا بسرقة بعض **الجعارين والبرديات والتماثيل** وقاموا ببيعها فى سوق العاديات.

وقد عرض على **جاستون ماسبيرو** العالم الفرنسى صورة بردية للملكة **نجمت** من الأسرة ٢١ وأخرى لملكة تدعى **حنت تادى** واستطاع **ماسبيرو** أن يخمن أن لصوص قرية **شيخ عبد القرنة** قد عثروا على مقبرة من الأسرة الواحدة والعشرين. فسافر إلى الأقصر وعرف أن أفراد أسرة **عبد الرسول** وهم **عبد الرسول أحمد** وأخوه **محمد عبد الرسول** قد باعا هذه العاديات وهم يحتمون فى **مصطفى أغا عياد** التاجر الأقصرى الذى كان على درجة من النفوذ مكنته من الحصول على حماية ثلاث دول مثلها القنصل البريطانى والبلجيكى والروسى (Romer, J, 1988, 129 f). وطلب ماسبيرو من **داود باشا** مدير قنا وقتئذ عمل تحقيق سريع مع أفراد تلك الأسرة فقبض على **عبد الرسول أحمد** وقام بسؤاله **إميل بروجش** الأمين المساعد لمتحف بولاق وقتها. ولكن **عبد الرسول** أنكر كل التهم، وتم الإفراج عنه بعد قضائه شهرين فى السجن وذلك لعدم ثبوت أية أدلة عليه. إلا أن فترة سجنه وصنوف العذاب التى لاقاها قد أثبتت له ضعف **مصطفى أغا** وعدم قدرته على حماية خدامه.

وقد ظن بعضهم أن الموضوع قد انتهى بذلك وأن مصلحة الآثار قد هزمت. ومن ناحية أخرى فقد طالب **عبد الرسول أحمد** أن يكون له النصف فى محتويات الكنز بدلا من الخمس وهدد بإفشاء السر إذا لم تجب طلباته. ورأى **محمد عبد الرسول** أكبر الأخوة بعد تلك المشاجرات أن إخوانه سيخونونه فرغب فى أن يكون هو البادئ بإفشاء السر فأبلغ **داود باشا** بذلك، فقام بإبلاغ الخبر إلى القاهرة.

وفى ٦ يونيو ١٨٨١ قاد **محمد عبد الرسول إميل بروجش وأحمد أفندى كمال** إلى مدخل المقبرة حيث فوجئ الجميع بخبيئة تضم أربعين تابوتا معظمها لفراعنة الدولة الحديثة (Maspero, 1889, 511f) وعندما دخلها **ماسبيرو** بعد ذلك فوجئ بأنه أمام موميات عديدة لفراعنة كان يتم السماع عنهم مثل **أحمس الأول ورمسيس الثانى وستى الأول** وقد استولت الدهشة على كل علماء الآثار فى العالم عندما سمعوا بعدد المومياوات وكان لابد من نقلها بسرعة خوفا من مهاجمتها والاستيلاء عليها، لذا جمع وكيل المديرية مائة فلاح وتم استخراج كل التوابيت فى ثمانية وأربعين ساعة ووضعت فى السفينة المسماة **المنشية** لتمخر عباب النيل إلى القاهرة. وعندما تم فك لفائف مومياوات **رمسيس الثانى ومرنبتاح** أمام **الخديوى** فى يونيو ١٨٨٦ استغرب الحاضرون أن تكون هناك مومياء موجودة للفرعون **مرنبتاح** باعتباره فرعون الخروج لذا كان من المفروض أن تكون جثته فى قاع البحر الأحمر. وقد استراح الحاضرون للتقرير الذى أشار إلى وجود كميات كبيرة من الملح على جسده واعتبروها من ملح البحر، وقد تركهم **ماسبيرو** فى اعتقادهم ولم يشر إلى أن ذلك كان مغالاة فى عمليات التحنيط من ملح النترون (Wilson,j, 1964, 81 f) وقد كوفئ **محمد عبد الرسول** بخمسمائة جنيه وعين رئيسا للحفائر فى طيبة وقد ساعد **عبد الرسول** رجال الآثار بعد ذلك بعشر سنوات فى الكشف عن مقبرة أخرى تضم توابيت عديدة لكهنة **آمون** من التوابيت المزخرفة والملونة.

وقد كان اكتشاف تلك **الخبيئة** أهم حدث أثرى فى نهاية القرن التاسع عشر، فقد رأى العالم كله عظمة الحضارة المصرية المتمثلة فى صمود هذه المومياوات للزمن وأن فكرة القدماء عن الخلود قد تحققت بالفعل والغريب أنه توافق مع هذا الحدث ثورة **عرابى** المشهورة والتى انتهت مأساويا بضرب الإنجليز لمصر فى ١١ يوليو ١٨٨٢ وبداية الاستعمار الذى لم يرحل بعد ذلك إلا باثنين وسبعين عاما (Wilson, j, 1964, 66).

### ٥ - كتابة شادى لسيناريو المومياء

بعد دراسته للمدارس الفنية فى الدراما المسرحية منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين وجد شادى نفسه قد تاه فيها وسط الكلام الكثير الذى قيل عن هذه المدارس وتلك المذاهب، حتى أصبحت تقاليدها وطقوسها تشكل سجنا للفنان يقيده. وعندما انتهى **شادى** عام ٦٥/ ٦٦ من كتابته الأولى لفيلم **المومياء** اكتشف أن السيناريو واقعيا تقليديا (سمير فريد، ٧١/ ٧٢، ٢٣) مجرد حدوتة جيدة الصياغة،

وذلك لأنه كان يفكر بالمعايير والمقاييس النظرية التى درسها أعواما طويلة. كانت كتابته الأولى للفيلم مجرد تطبيق عملى لهذه النظريات. وقرر أن ينسى هذا السيناريو ويبدأ من جديد على أن يكتبه هذه المرة من خلال أحاسيسه وأفكاره الشخصية الذاتية . وانتهى منه ليفاجأ بفيلم رومانسى مغرق فى المواقف الميلودرامية، فما كان منه إلا أن ألقى به وألقى بجميع الكتب التى تتحدث عن نظرية الفن ومدارسه بعيدا عن رأسه. وكان اعتراض **شادى** على ما وصل إليه هو أنه فنان أولا وليس مؤرخًا أو ناقدا ، ومعنى تمسك الفنان بقوانين ونظريات الفن والدراما أن يتقيد بما هو تقليدى وبالتالى تشل موهبته ويعطله ذلك عن إبداع ما هو جديد.

فالفنان لابد أن يرتبط بأشكال مسبقة ولايعانى من ضغوط معنوية أو إرهاب فكرى يجره لأن يسلك طريقا مفروضا عليه بحكم قدمه ورسوخه.

وعاد **شادى** ليكتب السيناريو للمرة الثالثة وقد أطلق عليه اسم **«دفنوا مرة ثانية»**، وخرج هذه المرة مختلفا تماما عن المرتين السابقتين ففى الكتابات السابقة كان بطل الفيلم هو شخصية **الغريب**، بينما انتهى فى الكتابة الثالثة لأن يصبح شخصية جديدة هى شخصية **ونيس** التى نراها فى الفيلم ولكنه حتى فى هذه المرة لم يكن مقتنعا بهذا السيناريو الثالث بسبب كثرة الأحداث والتفاصيل فيه والتى سطحت مفهوم الفيلم وطغت عليه حتى أصبح الفيلم مجرد قصة شخصية فرد محزنة، هو ليس بدافع يجعله يتحمس لتصوير فيلم، وتركه للمرة الثالثة وتوقف فترة عن الكتابة.

وعاد **شادى** مرة رابعة ليكتب الفيلم فى شكل قريب من شكل القصيد الشعرى أو ما يمكن أن نسميه الشعر المرئى بمفهوم **بول فاليرى** وهنا بدأ شكل الفيلم كما يريده يتحقق فى رأسه وبدأت الشخصيات تأخذ أهميتها الحقيقية ولكنها محكومة بإطار الشكل العام للفيلم بحيث تصبح أحد عناصره وبحيث لا يصبح الفيلم قصة شخصية. وأصبحت بعض الأبيات الشعرية على لسان الغريب هى المدخل الذى قاد **شادى** إلى هذا الشكل الأخير للفيلم وكانت هناك قصة حب بين ونيس وشخصية تدعى **«صافية»**، تسكن الجبل، ولكن قام بإلغائها قبل التصوير لأنه وجد أنها توقف تدفق الأحداث بالإضافة لعدم جدواها.

## ٦ ـ الإعداد المسبق عند شادى عبدالسلام

كان **شادى** هكذا دائما يعد كل شيء قبل تصوير أفلامه، وهذا يعنى زيارته للمواقع التى يرغب فى التصوير فيها ومراقبة ضوء النهار عليها خلال ساعات اليوم المختلفة وبالتالى اختيار الساعة التى يرى أن الفيلم الحساس سوف يستقبلها بالشكل واللون الذى يفضله طبقا لهذا التوقيت المتمثل فى زاوية سقوط أشعة الشمس ودرجة حرارة اللون .

ويمارس **شادى** إصراره نفسه على إعداد كل شيء من خلال مزجه بين المناظر السينمائية التى سوف يشيدها داخل البلاتوه وتلك الأخرى التى يصورها خارجه. وقد مزج على سبيل المثال بين مشاهد موكب التوابيت المصور فى الأقصر بين الجبال وأمام المعابد وبين مشهد مرورهم فى خرائب مبنية فى البلاتوه حيث أفراد القبيلة ينتظرون محاولين الهجوم عليهم (**عصام على**، ١٩٨١، ٢٤٨ وما بعدها) .

ومن ناحية أخرى فلابد أن تتمثل الشخصيات وتتشكل فى ذهن **شادى** من حيث مظهرها العام وملامحها وملبسها حركتها . وكل ذلك بالإضافة لمواقع التصوير المختلفة التى يتم رسمها فى اسكتشات محددة واضحة فيبرز الشكل النهائى لتقديم تلك الشخصيات خلال تلك الخلفيات. وهكذا يطرح على الورق كل التفاصيل الدقيقة التى يبقى أن تتجسد كما كتبها **شادى** وكما عايشها قبل ذلك فترات طويلة حتى وضع خطوطها الصريحة على الورق.

وأكبر مثال على هذه المعايشة الصادقة ما تركه **شادى** قبل رحيله بالنسبة لفيلمه مأساة البيت الكبير، **«عن الفرعون أخناتون»** وكل التفاصيل التى حملها السيناريو الذى دونه، بالإضافة لعشرات الإسكتشات واللوحات التى ترسم بدقة شخصياته وأماكنه. والحقيقة المهمة أن الشكل المرئى والشعرى عند **شادى عبد السلام** لا يتحقق بمجرد نظرة فنان تشكيلى رومانسى لموقع تصويرة أو اختيارة أبطاله، بل يتم إنجازه نتيجة عرق أعوام من الجهد العلمى الدءوب وصولا للشكل الذى يبتغيه ويحقق مفهومه الذى يريد إيصاله.

## ٧ ـ شادى وقراءة التاريخ

### أ ـ بين الحقيقة التاريخية والعمل الفنى:

الفن يضع المؤرخ أمام دلالات مهمة ربما لا نجد لها مثيلا فى المصادر التاريخية التقليدية فالمدونات التاريخية والوثائق والآثار والبرديات والمسكوكات، كلها تعيننا على الاقتراب من الحقيقة التاريخية المجردة. ولكن فنون القول وفنون الشكل هى التى تساعدنا على الكشف عن روح العصر فضلا عن أن الشعر يمكن أن يكون مصدرا مهما للحوادث التاريخية الخالصة. ويقدم الفنان ما يمكن أن نسميه التسجيل الفنى للحدث التاريخى. وفى الحقيقة فإن الفنان يستخدم أدواته الفنية وصياغاته الجمالية وينطلق من إسار الحقيقة التاريخية المجردة إلى شكل فنى يكون إطارا لخياله ولكنه مع هذا يظل أسير الحدث التاريخى فى سياقه العام بحيث يكون عمله تسجيلا لهذا الحدث على نحو ما (د. قاسم عبده قاسم، ١٩٨١ ـ ١٩٨٢، ٦٦ وما بعدها) وفى الحقيقة فإن **شادى** قد استلهم الواقعة التاريخية التى حدثت فى أواخر القرن التاسع عشر دون أن يلتزم حرفيا بتفاصيل الأحداث والشخصيات ولكنه فى الوقت نفسه نفخ فيها من روحه الإبداعية فإذا الحدث التاريخى قد استوى كائنا حيا جاءنا عبر العصور، ليس على صورته التاريخية الدقيقة ولكن فى الإطار العام للحقيقة التاريخية فإذا

التاريخ بشخوصه وأحداثه قد أصبح يعايشنا فى حاضرنا بل ويعبر عن هذا الحاضر بفضل ماتم بناؤه من جسور جعلت الماضى والحاضر يتداخلان بشكل يصعب تحديد مداه.

ولم يعمد شادى وهو يحكى قصته القديمة أن يغير إلا بعض التفاصيل التى تخدم رؤاه الفنية ولكنه لا يلوى عنق الحقيقة التاريخية فى سبيل الإبداع الفنى فإن ذلك يعد تزييفا للتاريخ وينأى بالعمل الفنى عن خاصية أولية من أهم خواصه وهى الصدق.

**ب - الدراما التاريخية والأحداث الجليلة:**

إن استقصينا الأعمال العظيمة التى كتبها كبار المؤرخين ألفينا فى معظم الحالات أن ثمة حادثة خطيرة قد استثارت عند أولئك المخرجين استجابة اتخذت شكل محاولة التشخيص التاريخى لتلك الأحداث. وقد يكون هذا الحدث مما شاهده هم بأنفسهم أو شاركوا فيه بدور فعال، أو قد يكون حدثا طواه الماضى لكن لا تزال انعكاساته تثير استجابة عقل المؤرخ الحساس وفى أكثر الحالات تستدعى كوارث التاريخ الكبرى من المؤرخ أبدع جهوده ذلك لأنها تتحدى نزعة التفاؤل الطبيعية فى الإنسان (**فؤاد محمد شبل**، ١٩٦٨، ٩ وما بعدها).

ومن المؤكد أن **شادى** قد اختار أهم الأحداث إثارة فى القرن الماضى وبنى عليها قصته الدرامية. فاكتشاف **خبيئة الدير البحرى** عام ١٨٨١ تفوق بمراحل من الناحية العلمية والأثرية العثور على مقبرة **توت عنخ آمون** عام ١٩٢٢ هذا إلى جانب المعنى النفسى الكبير الذى حملته قصة هذه المومياوات وتحديها لكل ضروب الزمن، فهى انتقلت من مقبرة إلى مقبرة وتم انتهاك حرماتها عدة مرات ولكنها فى النهاية صمدت وتحققت معها كلمات **كتاب الموتى** كما جسدها **شادى** مؤكدا لها أنها سوف تبعث من جديد (**عبد الرحمن أبو عوف**، ١٩٧٥، ٥٣ وما بعدها)

**جـ - الجبر والاختبار فى الدراما التاريخية.**

هناك فكرة أن غاية الله تبدو وكأنها تفرض خطة موضوعية معينة على التاريخ دون مراعاة لأهداف الإنسان الشخصية. ويقود هذا التعارض إلى فكرة أنه ليس لأهداف الإنسان تأثير ما على سير التاريخ وأن الطبيعة الإلهية - وحدها - هى القوة التى تحكمه - ويخلص **توينبى** إلى نظرية للقانون الطبيعى حيث إن هناك أحداثا من وجهة النظر العلمية البحتة، أحداثا يقفو بعضها بعضا ومن ثم لامناص من أن يعترف المؤرخ بالدور الذى تؤديه المصادفة والأحداث غير المنظورة فى تطور مصائر البشرية ( فؤاد محمد شبل، ١٩٦٨، ٩٨ وما بعدها).

ويبدو أن **شادى** خلال طرحه لقضية فيلمه قد ربط بشكل جبرى بين التقاليد وما تمثله (**قبيلة الحربات**) وبين مطالب التقدم (**بعثة الأفندية**) ويوضح أن ذلك التلاقى لن يتم دون مصادمات ولكن لا يخفى أن هذه الولادة العسرة التى أسفر عنها ذلك اللقاء الجبرى لا يستعاض عنها لكى تظهر ثقافة وحضارة جديدة (Hennebelle, 1973 , hennebell, 2791, 47).

**د - تقديم الشخصية التاريخية:**

إن الظروف المتاحة لجمع المعلومات عن الشخصيات البراقة مثل الملوك والزعماء والشخصيات السياسية والعسكرية أيسر بكثير من جمع المعلومات عن سائر الناس من الطبقات الاجتماعية الأخرى وقد ثار الجدل فى البحث التاريخى حول القضية التالية: هل يصنع العصر البطل أم أن البطل هو الذى يصنع عصره؟ ويبقى بعد ذلك دور المؤرخين فى محاولة جعل التاريخ السياسى عاكسا بقدر الإمكان لحياة الناس العاديين من رجال ونساء مهما تباينت فضائلهم وشرورهم وبالتالى يتم توسيع الدائرة الضيقة والموقوفة على فئة قليلة (د. سيد الناصرى، ١٩٨٢، ٥٢ وما بعدها).

وإذا تتبعنا الأفلام الروائية التى تتناول التاريخ فى السينما المصرية لوجدناها بلا استثناء تتناول الشخصيات البراقة فى التاريخ المصرى مثل **شجرة الدر وصلاح الدين الأيوبى وكليوباترة ومصطفى كامل** (مصطفى درويش، ١٩٨٤، ٤) إلا أن **شادى** اختار أبطاله من الأفراد العاديين. أفراد القبيلة وعلماء الآثار ورئيس الحراس.. ذلك أن موضوع التاريخ بالنسبة **لشادى** يعنى تركيزه على سلوك الإنسان فى فترة ما مع عدم اهتمامه بالإطار الشكلى للتاريخ.

فليست قضيته بعث التاريخ فى تفاصيله العلمية فالأحداث فى فيلم **المومياء** تدور فى صعيد مصر عام ١٨٨١ ولكنه تعمد التغريب فى اللغة والصوت والتكوينات سواء فى الطبيعة أو الشخصيات. لذا فالفيلم أبعد ما يكون تاريخيا عن الحياة فى صعيد مصر فى هذه الفترة. ونجد أن تركيز **شادى** الإنسان العادى فى إطار الطبيعة حيث لازمن محدد، ولكنه شخصية فى يوم معين من تاريخ الشخصية المصرية كلها وبهذا الأسلوب لا نستطيع أن نفصل بين تاريخ هذا اليوم وتاريخ الشخصية ككل. وهو لا يتناول الشخصية بمفهوم أخلاقى أو سيكولوجى ولكنه ينظر إليها بمفهوم تاريخى، ولذا فهو يسعى إلى تناول الشخصية المصرية فى يوم معين من تاريخها من أجل تحليل موقعها فى هذه اللحظة التى تمر بها.

**هـ - التاريخ والروح القومية.**

يذكر **لامبرخت** أنه من القواعد الأساسية لكل تقدم تاريخى حدوث ازدياد فى تركيز الحياة الخلاقة للروح أثناء سير التقدم العظيم بمعنى زيادة الجوانب الواعية لهذه الروح، فإن هذا التركيز الذى افترض أنه يكشف عن المعنى الحقيقى للاتجاه التاريخى وهدفه. ويرى **بوركار**، يجب أن يفهم تماما أننى لا أنظر إلى التاريخ كشىء رومانتيكى لا يؤدى إلى غاية، بل أراه تغيرات وتقلبات تدعو إلى الدهشة وكشفا جديدا دائم الجدة للروح. وبواسطة التاريخ أقف على هذه الحافة من العالم وأمد ذراعى نحو المنبع الأصلى لكل الأشياء. وهكذا يبدو التاريخ لى كشعر يمكن أن يحاط بواسطة الحدس (كاسيرزا، د. ت، ٩١).

ويقدم شادى عبد السلام هذه الروح القومية من خلال فيلمه الذى يعرض زمن فيلمى ليس أكثر من ٢٤ ساعة تمثل لحظة وعى أو ضمير لم ينضج بعد وذلك عام ١٨٨١ أى قبل عام من الزحف الاستعمارى الإنجليزى على مصر عام ١٨٨٢ (Achouba, a , 1976,13) لقد كانت رسالة المومياء فى الجوهر هى البحث عن جذور مصر فى قلب الثورة الوطنية (د. أنور عبد الملك، ١٩٨٦ ) وذلك من خلال اتباع الشخصية المصرية الذى جعلها شادى تنتصر فى النهاية من خلال كلمات كتاب الموتى «انهض فلن تفنى لقد نوديت باسمك لقد بعثت» (د. أنور عبد الملك، ١٩٨٦ ).

لقد أراد شادى من خلال سرده الدرامى أن يوجه رسالة تعلن أن ذلك رمز لإعادة اكتشاف مصر بعد قرون من الحكم الأجنبى وامتلاك شخصيتها كمواطن متميز، بقومية مصرية تستلهم ذاتها من ميراثها الفرعونى (Douglas, a f.m,1986, 56) وتؤكد على مدى عراقتها ( Clang, c.m,1978,92) . لقد خرجت المومياوات أخيرا من مرقدها بعد قرون طويلة من التحلل والانحلال وهو الذى نتج عن الانفصال بين الشعب الذى يمتلك كنزاً حضاريا عظيما وبين المثقفين القلة الذين تسلحوا بالمعرفة والعلم وكان شادى يريد أن يربط هذا الماضى بتاريخ مصر المعاصر (Hennebell, G, 1970) . إن التاريخ الذى يجهد شادى نفسه فى تقديمه خلال فيلمه هو فى النهاية بحث عن الهوية المصرية والروح القومية (Shafik, 70, 1994 205,) ويبدو الفيلم بالنسبة للمرء كما لو كان يراقب طقسا مقدسا والذى يتمنى فى النهاية أن يسفر ذلك عن سره المهم (Malcolm , D., 1972).

## ٨ ـ اللغة السينمائية فى فيلم المومياء

### ا ـ الصورة التشكيلية عند شادى

يعيد شادى عبد السلام خلال صنعه لفيلمه تقديم تقاليد الفن المصرى القديم دون ادعاء أو اصطناعية فى الأسلوب. فيقدم شادى لقطاته لندراها ونحن فى صالة العرض وكأننا انتقلنا إلى داخل جدران المقابر العديدة أو بين أطلال تلك المعابد التى صور بين أعمدتها. وتحيط بنا بساطة آسرة من خلال الصورة السينمائية التى نراها والتى تشى بثقافة صاحبها العالية فى فهم الفن المصرى القديم والتعبير عنه بلغة سينمائية مرهفة من خلال عالم سينمائى كامل يحتوى على كل العناصر المجتمعة ممثلين وديكورات وأحداث الخ (Shafik, 70 1994, 65f, Betteimi, 1973, 51) .

وكما لم يكن الفنان المصرى القديم معنيا بتصوير إحساساته الوقتية فى لحظة معين بقدر ما كان يهتم بإبراز ما يراه من الحقائق «الخالدة» لذلك لم يصور الظواهر العارضة ولكنه صور ما توقع استمراره إلى الأبد (الدرد، سيريل، ١٩٩٠، ١٦) ، فإن شادى اتبع نسق أسلافه وتعامل مع ممثليه والخلفيات المحيطة بهم كأنهم صورجدارية خطط الفنان المصرى القديم فى تستطيع مناظرها ذات ثلاثة الأبعاد، رغم انقطاع علاقة المتلقى المصرى عن الفن التشكيلى (عصام على ، ١٩٨٦، ١٤٤) فإن شادى قد استطاع أن يصل بسهولة إلى عين المتفرج المصرى من خلال القواعد الرصينة لوضع أشخاصة فى مراكز الاهتمام بالوسائل التقليدية من تباين وتأكيد وخلافا (Baldimger, 1960, 30f) وبالحس المصرى القديم من خلال دمج الأشخاص بالبيئة المحيطة بهم بحيث يصبح كل ذلك فى نسيج واحد متكامل له هارمونيته واتساقه (Bemoit levy, J., 1946, 145 -) ولأن أحداث الفيلم كلها تتم خلال دورة كاملة أى نهار وليل، ولأن ذلك كله يجرى عام ١٨٨١ قبل دخول الكهرباء مصر، فإن مشاهد الليل إذن تم تصويرها دون استخدام أيه إضاءة صناعية فلن تستقبل الطبقة الحساسة على الفيلم أى شيء لعدم توفر الإضاءة ، وإذا تم استخدام الإضاءة الصناعية فسوف ينتج عن ذلك ظلال حادة على الأرض تشى بإحساس الكهرباء وهو الذى لا يريده شادى على الإطلاق . وكان شادى يرغب فى تصوير موكب التوابيت المهيب دون هذه الظلال على الإطلاق ثم يظهرها فوق السفينة محاطة بالأضواء كأنها تعلن عن مقدم القرن العشرين .

وكان الحل هو تصوير هذا المشهد فى لحظة صغيرة للغاية بعد الغروب مباشرة حيث يختفى قرص الشمس ولكن تبقى أشعته فى السماء ، فيبقى ضوء الشمس دون احمراره . ويمتد هذا المشهد على الشاشة حوالى عشر دقائق ويشمل حوالى ٢٨ لقطة ولم يكن من الممكن تصوير هذا العدد من اللقطات دفعة واحدة فى يوم واحد . لذلك تم عمل نظام معين لتصوير لقطة واحدة كل يوم فى هذه اللحظة بالذات وذلك حتى يتم الاحتفاظ باللون الواحد للمشهد كله (هاشم النحاس، ١٩٧٧، ١٠٥).

وقد خطط شادى لفيلمه فى البداية على أساس أن يتم تصويره بنظام الأبيض والأسود ولظروف إنتاجية جاءت بعد ذلك تمت الموافقة على أن يستبدل ذلك بالفيلم الملون . ورغم استخدام نظام الأفلام الملونة فإن شادى عبد السلام بحسه التشكيلى العالى لم يستخدم اللون إلا عند احتياجه له مرتين أو ثلاث مرات فى الفيلم . فى بداية الفيلم فى مشهد اجتماع علماء الآثار كانت المائدة التى يجتمعون عليها مغطاة بجوخ بلون أخضر ، ويرتدى العلماء الطرابيش الحمراء والباقى ألوان داكنة لبدلهم . وفى مشهد جنازة الأب لا نرى إلا الجلاليب السوداء والشواهد البيضاء ولكن بعد دفن الأب تتناثر بتلات الورد البنفسجية وهى لون يعبر عن شعور حزن الابن ونيس تجاه أبيه ، وكان استخدام اللون هنا موظفا لأن المشهد كله صامت وأصبح لون الورد هو المتكلم الوحيد هنا . وفى مشهد ظهور «زينة» نراها بوشاح أسود يلفحه الهواء فيكشف عن جلبابها البرتقالى الموشى ، وقد استخدم هذا اللون للتعبير عن معنى «جميلة المنطقة» وأغلب مشاهد الفيلم تتم فى الطبيعة وحتى يمكن التحكم فى اللون المطلوب للصحراء والآثار والجبال المصورة فإن ذلك يعتمد على اللحظة التى يتم فيها التصوير وذلك لاعتبارات زاوية

سقوط أشعة الشمس وكذلك درجة حرارة اللون فالشمس خلال دورتها تلون الطبيعة وقد حافظ شادى على ألوان الطبيعة تلك بأن قام بتصوير مشاهد الصباح فى أوقات الصباح وهكذا باقى الأوقات . كانت دورة الشمس اليومية هى التى تحكم عمله وعلى أساس حركتها يتم وضع جدول العمل حتى تتحقق وحدة اللون المطلوبة (هاشم النحاس ، ١٩٧٧ ، ١٠٤ وما بعدها Bobker, L,R, 1977,78; ).

ويفضل **شادى** غالبا استخدام حركة الكاميرا على حركة الممثل (هاشم النحاس، ١٩٨٦ ، ١٨٤) ذلك لأن حركة الكاميرا هى عين المتفرج وهى التى تعطى التأثيرات المعبرة والخاصة بالحكى الدرامى الذى يطرحه (Bettetimi,1973 ,96) وعندما تتحرك كاميرا **شادى** وتتابع أشخاصه فإن إيقاع الحركة يتسم بالبطء والرصانة لأن ذلك هو إيقاع المجتمع المصرى الزراعى العريق بل أعرق المجتمعات الزراعية (سمير فريد ، ١٩٧٥) .

**ب ـ الأداء التمثيلى :**

إن اختيار الممثل وشكله وملامحه هى الخطوة الأولى لإسعاد الجمهور أو شقائه بالـدور الـذى يراه (Brandy, L, 1976, F 201) وكان **شادى** فى اختياره لممثليه يفضل الجديد منهم ، فالممثل الجديد لديه قدرة أكثر على التخلص من عوامل قصوره وأخطائه التى لم تثبت بعد بعكس القديم الذى لديه لزماته التى من الصعب أن يتخلص منها (هاشم النحاس ، ١٩٨٦، ١٨٤) ومن الأساسيات عند **شادى** اختيار ملامح الممثل التى تعبر كثيرا فى رأيه عن الشخصية التى تلعبها فى حكايته بغض النظر عن بعض القصور فى الأداء . فالقوام والملامح والخطوة أشياء تشد نظره وبالتالى يوظفها بالطريقة الصحيحة . ومن الجدير بالذكر أن دور **زينة** كان متكلما فى السيناريو وعندما قبلت **نادية لطفى** أن تقوم بالدور وجد **شادى** أن قوة التعبير بعينيها أقوى بمراحل من أية كلمة لذلك ألغى جمل الحوار وجعل دورها كله بدون كلمة واحدة (هاشم النحاس ، ١٩٧٧ ، ١٠٣) .

وقد اختار **شادى وعلاء الديب** كتابة الحوار باللغة العربية كأساس للحوار فى الفيلم تجنبا للهجة الصعيدية التى سوف تغلف كل شيء بثوب واقعى بغيض علاوة على أخطاء الممثلين الغير المغتفرة (سامى السلامونى ، ١٩٦٩ ـ ١٩٧٠ ، ١١) وعادة ما يخشى الممثلون النطق بالشعر والكلمات ذات الجرس الموسيقى (Berry,C, 1973, 101) ويبدو التفاوت فى حلاوة النطق فى الفيلم بين من تدربوا على خشبة المسرح وغيرهم ممن لا سابقة لهم .

**جـ ـ الديكور والملابس :**

احتوى فيلم **المومياء** على ثلاثة ديكورات لثلاث مقابر مختلفة الأشكال قام بتصميمها وتنفيذها مهندس الديكور **صلاح مرعى** . فى المقبرة الأولى نرى استخدامها كمنزل للقبيلة ولا نرى منها إلا قاعة فسيحة جدارها الخلفى به بعض النقوش الهيروغليفية ولها سلم بأحدور يصعد لأعلى ولا نرى من خلاله إلا السماء كما أن للقاعة بابين يؤديان لردهات أخرى . وتمثل تلك القاعة بالطبع مقبرة غير مكتملة مهجورة فى **شيخ عبد القرنة** بالأقصر تقطنها عائلة سايم كما هو مفترض والتى حولتها لمكان للمعيشة ، ونجد **شادى** حريصا على ألا تحتوى هذه القاعة إلا على كنبه خشبية صغيرة ومقعد ولا أخالنى قد صادفنى مثل هذا التخطيط المعمارى لمقابر النبلاء بالبر الغربى ذى المدخلين إلا أن هذا التصميم المعمارى دون تجنيه على تخطيطات مقابر تلك الفترة قد نجح فى دخول الشخصيات وخروجها وذلك بين الأعمام والعائلة فى القاعة ،وأولاد العم فى الردهة وونيس فى سلم الأحدور ووظفها بشكل سينمائى بليغ .

أما المقبرة التى استخدمها مراد كمنزل له فقد أخذت شكل مصاطب الدولة القديمة وقد خطط **شادى وصلاح** لأن يستغلا عمارة تلك المقبرة فى تقطيع لفات المشهد المركب الذى يتم بها من خلال لقاء مراد وزينة بونيس إلى الردهة الثانية حيث يلتقى ونيس مع أولاد العم إلى شق الحائط الذى يفتح على ردهة حيث تمارس فتاة مراد الرذيلة مع ابن العم . وتتضح دقة تفاصيل تنفيذ تلك المقبرة وحوائطها مثلما تبرز فى مقبرة الخبيئة التى تحتوى على توابت الفراعنة والتى تم تنفيذها على مستويين وبعمق كبير يعطى تفاصيل الحفر غير المكتمل فى الصخر وتجسيداً لشكلها الحقيقى (Barsacq,L, 1970, 113).

ويرتدى جميع رجال القبيلة ونساؤها الملابس االسوداء لتبدو فى اتساق تام مع صخر الجبل المحيط بهم والتماثيل الجرانيتية الشامخة الواقفة أو الملقاة على الأرض . ويبدو الغريب بجلبابه الأبيض غريبًا بالفعل شكلا ومعنى .

**د ـ أسلوب التوليف المستخدم :**

على الرغم من أن سيناريو فيلم **المومياء** المكتوب كان مليئا بانتقالات المزج بين المشاهد إلا أن **شادى** لم يستخدم هذه الوسيلة على الإطلاق ، واكتفى مرة واحدة عند نهاية مشهد لقاء **ونيس بأيوب** بأن أنهى المشهد بسواد حالك عند ضرب **ونيس** ثم بدأ المشهد التالى وونيس ملقى على الأرض بظهور تدريجى بطيء . ويبدو أن **شادى** قد تراجع عن استخدام وسيلة المزج ـ رغم سهولة تنفيذه لها بصريا فى معامل إيطاليا ـ لأنها ربما تفقده إحساس دورة الـ ٢٤ ساعة التى يريد أن يجعلها تتدفق عبر أحداثه التى تجرى بين جبال الأقصر ( سمير فريد ، ١٩٧٥) .

والتوليف المستخدم طوال الفيلم يتمشى مع عدم المغالاة فى الحركة وبساطة التمثيل فمن خلال أقل عدد ممكن من اللقطات يصل إلى المعنى بوضوح ويسر مؤكدا على معنى الإيجاز فى السرد.

وهنا لا نجد مكانا لحركة غير مجدية ولا لحظة بغير معنى فى التصوير ، ومشهد مقتل الأخ الكبير بقسوته السريعة والمبسطة أكبر دليل على ذلك (Cluny,1976, 123, Cluny, 1972) ويتحكم **شادى** فى عنصر معدل السرد Pace من خلال حركة الكاميرا والممثل وسرعة النطق بالكلمات وزمن

التوليف بشكل ذهنى متوحد (Bobker, 1977,179) فهو يعرض بحدوتة ذات طابع تاريخى بها صراع بين سارقى الآثار وعلمائها وقد تنقلب الحدوتة إلى قصة بوليسية لو لم يعمد شادى إلى التغريب فى السرد بين المتفرج وبين ما يراه وكذلك أن يستخدم إيقاعا يمكن تشبيهه بالتنويم المغناطيسى بمعنى أن يجعل المتفرج يتأمل ويتعمق فى رؤية الأشياء ، فالمعنى الذى تقدمه اللقطات يأتى من مجموع ترابطها معا وليس من خلال رموز شفرية يدفع بها لكل لقطة (Cadbury, W, Poague, L., 1980,190) وهو لا يستخدم ما يطلق عليه مونتاج التوازى بين المشاهد أبدا (BelloneJ, 1970, 203) بل إننا نجد تدفقا للأحداث فى اطراد ودون توقف وهناك نوع من الشد الكهربى بين كل لقطة والتى تليها بحيث مهما طالت مدة أى لقطة فإننا لا نفقد أبدا الإحساس بالتتابع المستمر (Tylor, J.R., 1970 -71, 17) .

وكما تثير الأسطورة فينا الخلود والخلود خاصة فى شادى الموضوع الشامل والخارج عن نطاق الموضوع والحدث الوقتى ، فإن فيلم «المومياء» يحمل زمنا سينمائيا خاصا ، فمن خلال دورة اليوم هذه تحس بأن شادى يستدعى اللحظة التى تتحرك فيها الشخصيات بشكل مطلق ومجرد فيبدو أن كل شىء موجود فى لا مكان ولا زمان (Clunny, C.M, 1973, 59).

وإذا كان على فنان السينما أن يستخدم الصوت السينمائى بشكل مؤثر من خلال تناقضه مع ما نراه (Beja,M, 1979, 23F) فإن شادى يقدم شريط صوت سينمائى تم إعداده بشكل خلاق، فنسمع غالبا أصوات الآخرين على وجوه المستمعين فتبدو دائما هذه العلاقة الديالكتيكية بين اللقطات وبعضها . بينما كانت أصوات الجوامد مثل سارية مركب المنشية أو عصافير المعبد أو الريح المتربة فى مصاطب منزل مراد ، تمثل أصواتا وظفت بشكل معبر فأعطت دلالاتها الإيحائية بحيث تغنى عند سماعنا لها مرة أخرى عن أى إسهاب فى السرد ، وعندما يقدم شادى لقطاته الصامتة فإنه علاوة على تركيزه على الإرهاص الدرامى المصاحب لها يكشف للقطات تالية مليئة بالمؤثرات أو الموسيقى (Bobker, 1977, Baldimger, W.S, 1960, 189 126,) .

## ٩ - قراءة فى نص المومياء

### أ - سينما المؤلف عند شادى :

السينما عند شادى هى سينما المؤلف فهو يحب ترجمة رؤيته للعالم بالكاميرا من خلال بحثه فى عمق الإنسان المصرى حيث يهمه فى الشكل الخارجى للصورة تلخيص حركته ومظهره وليس واقعية مظهره فقط (سمير فريد ، ١٩٧٥) . وقيمة المؤلف السينمائى عند شادى أنه ليس مجرد مخرج يمتلك البراعة التكنيكية ، فهو باختصار ليس حرفيا بل هو مسئول عن خلق شخصية الفيلم بأكمله، شخصية متميزة عما سبق عليه من أفلام أخرى (عصام على ، ١٩٨١، ٢٤٦ وما بعدها) وعندما رأى العالم الغربى فيلم **المومياء** قارنوا بينه وبين ما شاهدوه للمخرج «**ساتيا جيت راى**» فى أول أفلامه **الأب بانشالى** (Robinson, D, 1970، مصطفى درويش ، ١٩٨٦ ، ١٥٠) وربما كان شبيها أكثر للمخرج اليابانى **أكيرا كيروساوا** الذى كتب أو شارك فى أغلب سيناريوهات أفلامه (Beja, ،Bellome, J, 1970, 198 M., 1979, 182F) ويعنى هذا بوضوح أن شادى قد انطلق بعيدا عن سحر المحاكاة للنماذج المستوردة عليه (كلونى، ١٩٨٧ ، ٩٧) ورغم أنه استطاع أن يستوعب دروس الغرب جيدا إلا أنه حافظ على شخصيته التى تبرز واضحة إلى حد كبير (Cluny, 1972) .

ويتطرف بعض النقاد الغربيين فى اعتبار فيلم **المومياء** استثناء فى السينما المصرية ولايعكس سوى مواهب مبدعه (مصطفى درويش، ١٩٨٧ ، ١٣٩، مصطفى درويش، ١٩٨٧، ا ، ٧٩) ويبدو أنهم عثروا على كنز مدفون خلال هذا الفيلم يعكس لهم الروح القومية للشخصية المصرية كما لم تقدم من قبل. والقومية أو المحلية المصرية عند شادى ليست مرادفة للواقعية فهى تنبع من الفنان عندما يتفهم ويستوعب سيكولوجية وتاريخ الشخصية المصرية والتى يعتبر الجزء الأكبر من تكوينها متوارثات وردود أفعال متوارثة أيضا بدون تدخل الوعى. وهناك أيضا الإيقاع العام للحياة فى البلد الذى يعيش فيه الفنان، ذلك الإيقاع الذى ينتج عن موسيقى البلد ولغتها ومناخها الطبيعى وشكل المجتمع كنظام. لم يركن شادى إلى الواقعية المحلية فى ذاتها وإنما جردها من هذا الإطار وراح يحلق فوقها مضيفا عليها عطر الزمن الغابر وتراجيديا الموت (على شلش، ١٩٦٩، ٦٧) . إن **المومياء** مثل قطعة الموسيقار الذى لا يكشف عن معانيه بسهولة ووضوح فهو ملئ بالتلميحات والدلالات كلما تأملته ازددت إدراكا لا لأبعاده وأعماقه (كمال رمزى، ١٩٧٥، ١٦٤) .

### ب - تقديم الشخصيات عند شادى

يبتعد شادى تماما عن أسلوب الثرثرة التى حملها تراث السينما المصرية، ويؤكد على ذلك عندما يقوم بتقديم شخصياته لأول مرة. عندما نرى ونيس فى مشهد جنازة أبيه ندرك العلاقة العاطفية بين الأب والابن من خلال بتلات الورود البنفسجية التى ألقيت بجوار اللحد ومن رقرقة الدموع التى نراها فى لقطة قريبة له وبهذا يعطى شادى شحنة عاطفية تدفعنا لفهم مأساة ونيس وصراعه الداخلى المطرد بعد ذلك. وعندما نراه واقفا بعد ذلك أمام هذا اللحد بعد أن أطلعه عمه على السر أو حتى فى مشهد ما قبل بوحه بالسر لأحمد كمال يتم التأكيد على هذه العلاقة وتصبح وثيقة الصلة بما قبلها.

الشىء نفسه نراه عند رؤيتنا للأم لأول مرة وهى جالسة كملكة مهيبة فوق الأريكة الخشبية يحيطها العم والقريب وأمامها الابن الأكبر. إنها ممثل العائلة الصارم والتى فقدت كل شىء بفقدان بعلها، ولم تأت جمل الحوار بكلمة واحدة تنعتها بالأم لأن شادى لم يكن فى حاجة إلى ذلك.

وعندما نرى أيوب لأول مرة فإن شادى يقدم من خلال سفينته المبحرة التى تأتى من خلف المنشية لترسو بجوار ضفة النيل، وهو واقف بجوار سور السفينة مطلا بعينه اللامعة

معبرا عن قوى الشر الهائلة ولكن فى كبرياء شديد لا حدود له.

### حـ - علاقات الشخصية بالمكان

إن المكان لا يترك ونيس فى غربته التراجيدية، إذ يخترقه رجال الآثار الباحثون عن السر الذى يحمله ونيس بين ضلوعه، يخترقون المكان بينما تراقبه قبيلته كظله، ولكن ونيس يهرع إلى المعابد القديمة يحتمى فيها من غربته. إن المكان يتجاذبه ويحتويه وينساب داخله بكل جلاله وغرابته وصمته. ولا يفوت شادى وهو يصور ونيس داخل الرمسيوم أن يركز عليه وهو يقف عند سماعه صفارة مركب الأفندية فنجد وجهه قد أصبح فوق تمثال بلا جسد داخل المعبد فى تكوين سينمائى آسر، وكأن شادى يرشدنا إلى العلاقة الحميمة بين السلف والخلف.

وعندما يتم كشف السر فإن ونيس يجوب معابد أجداده محتميا بها فهذا هو عالمه ويجىء فى اللحظة نفسها القاهرى المتعلم أحمد كمال، ولكنه فوق سفينة تطلق صفارتها عاليا (... بلد عالم منهم) ويلتقى المصرى مع المصرى الآخر ولكن الاثنين مختلفان تماما وبينهم انفصال ضخم وإن كان يربطهما نهر واحد وجيل واحد ولغة مشتركة، وهما ينظران إلى بعضهما دون كلمة طوال الفيلم حتى النهاية فى مشهد البوح بالسر، وهذا اللقاءهو الذى نتج عنه الاكتشاف (سامى السلامونى، ١٩٨٦، ٢٦) وعندما تتوهج سفينة الأفندية بالنور بعد أن رقدت فيها توابيت المومياوات نحس بتأثير هذا المكان وبصدمة المعنى الذى أرسله شادى وكلمات البعث التى دونها على الشاشة.

### د - مشهد التنوير

يبدو شادى شغوفًا بأن يختم جميع أفلامه بمشهد طقسى تبدو فيه الأشخاص كأنهم يلقون كلمات الوداع الرائعة بل ويكشف حكمة كل شىء وبلاغته فى حركات إرهاصية تنتهى بشاشة متوهجة (الفلاح الفصيح - آفاق - جيوش الشمس) ويعد مشهد موكب التوابيت فى نهاية الفيلم من كلاسيكيات السينما المصرية والتى حشد فيها شادى علماء الآثار ونيس ورجال القبيلة ونساءها والحراس ووسط كل هؤلاء تتحرك أجساد الفراعنة كأنه إعادة للموكب الجنازى المصور فى عديد من مقابر البر الغربى والذى شغف المصرى بنقشه على جدران مقره الأبدى.

ويبدو هذا المشهد كله وكأنه ترجمة للغة سينمائية رصينة ورهافة حس تشكيلية للكلمات التى تم إلقاؤها داخل مقبرة الخبيئة وأحمد كمال يعاين التوابيت:

***جئت أعنى بك وأحميك من ذلك الذى أصابك بالأذى***

***هاهى عظامك تتجمع وقلبك يعود إليك***

***وأعداؤك تحت أقدامك يسحقون هأنت فى صورتك الجميلة***

***تحيا وتبعث كل صباح***

***شبابا من جديد***

(Piamkoff,A, 1977, 67)

ومن خلال قطرات ندى الفجر ونحيب نساء القرية المكتوم والتحية العسكرية التى يلقيها حراس الجبل ونظرات الولع على وجه ونيس المبتعد وتوهج أضواء سفينة «المنشية» تتحقق معجزة البعث.

### ١٠- الفيلم السالب الأصلى للمومياء

قام شادى بتصوير فيلمه عام ٦٨ - ١٩٦٩ على فيلم سالب أصلى «انسيان كوداك 5254»، وتم تحميض الفيلم وطبعه بمعامل تكنوستامبا بإيطاليا وقتها وقد تم حفظ السالب الأصلى (الديجاتيف) بتلك المعامل بعد أن تم إرسال نسختين من الشرائط السالبة البديلة للفيلم نفسه حتى يمكن طبع نسخ موجبة فى المعامل المصرية عند الحاجة لذلك.

ونتيجة لعدد مرات طبع الفيلم الكثيرة نتيجة التسويق، تلفت نسخة سالبة بديلة تماما بينما تمزقت عدة فصول من النسخة الثانية وهو أمرغير خطير طالما أن السالب الأصلى سليما. وقد شاء القدر أن يتم نقل هذا السالب الأصلى من معامل إيطاليا إلى مصر عام ١٩٨٨ ومن وقتها تم طبع نسخ عديدة منه للعروض المختلفة، وهو الأمر الذى يدفعنا للقلق الشديد على مصير هذا الفيلم الذى لا يمكن تعويضه بحال من الأحوال، لو جرى له تلفيات - لا قدر الله - فهناك ضرورة ملحة لعمل سالب بديل له بأقصى سرعة وحفظ هذا السالب الأصلى بطريقة علمية سليمة، وإلا فإننا بعد عدة سنوات سوف نفقد تماما هذا الأصل بطريقة أو بأخرى ووقتها لن ينفع الندم ولن يغفر لنا التاريخ ذلك.

ولا يبقى إلا أن أقول إنه رغم مرور هذه السنين الطويلة على إنتاج هذا الفيلم فإنه يبقى دائما علامة مهمة فى تاريخ السينما المصرية وعندما جاء جان ليسكور رئيس الاتحاد الفرنسى لدور سينما الفن والتجربة إلى مصر اختاره ليكون فيلم الافتتاح لدار عرض جديدة فى «كان» ثم عرض بعد ذلك فى مهرجان بادوا بإيطاليا عام ١٩٨٢ مع أفلام كثيرة من إبداع مخرجى قارتنا الإفريقية ويخرج متوجا بالجائزة الأولى (مصطفى درويش، ١٩٨٣).

ويبقى سحر المومياء عالقا دائما بعقولنا وقلوبنا. وعندما يبدأ عرضه نصغى لكلمات البداية.

***يا أمير الليل والظلام***

***جئت لك روحا طاهرة***

***فهب لى فما أتكلم به عندك***

وقد تكلم شادى فأفصح فأصغينا وأبصرنا وعثرنا على هويتنا. ■

## مراجع المقال


د. أحمد فخرى ١٩٦٠، مصر الفرعونية: الأنجلو.

إدواردز، أ.أ. س، ١٩٥٦، أهرام مصر، ترجمة مصطفى أحمد عثمان، مشروع الألف كتاب ٩٩.

الدرد، سيريل، ١٩٩٠، الفن المصرى القديم، ترجمة د. أحمد زهير، هيئة الآثار المصرية .

د. أنور عبدالملك، ١٩٨٦، شادى عبدالسلام، مجلة اليوم السابع، ١٠ نوفمبر.

د. أنور عبدالملك، ١٩٨٦ (أ)، انهض فلن تفنى، مجلة اليوم السابع، ٨ ديسمبر.

تشرنى، ياروسلاف، ١٩٨٧، الديانة المصرية القديمة، ترجمة د. أحمد قدرى، هيئة الآثار.

سامى السلامونى، ٦٩/ ١٩٧٠، المومياء، نشرة نادى السينما الموسم الثالث العدد ٨، ص ص ١ـ ١٦.

سامى السلامونى، ١٩٨٦، شادى عبدالسلام حوار لم ينشر أبدًا طوال ١١ سنة، الإذاعة والتليفزيون، العدد ٢٦٩٣، ٢٥ أكتوبر.

سليم حسن، ١٩٩٠، الأدب المصرى القديم، مطبوعات كتاب اليوم الجزء الأول.

سمير فريد، ١٩٧١/ ١٩٧٢، حوار مع شادى عبدالسلام، نشرة نادى السينما، عدد ١١، ص ص ٢٠ ـ ٢٤.

سمير فريد، ١٩٧٥، المومياء نقطة تحول فى الفيلم المصرى، جريدة الجمهورية، ١٣ فبراير.

د. سيد أحمد الناصرى، ١٩٨٢، فن كتابة التاريخ وطرق البحث فيه، دار النهضة العربية.

عبدالرحمن أبوعوف، ١٩٧٥، حوار مع المخرج شادى عبدالسلام، البيان (الكويت) العدد ١١٣ص ص ٥٢ ـ ٥٥.

عصام على، ١٩٨١، حوار مع شادى عبدالسلام وصلاح مرعى، نشرة نادى السينما، العدد ١٦ لسنة ١٩ النصف الثانى ص ص ٢٤٢ ـ ٢٤٩.

على شلش، ١٩٦٩، المومياء والسينما الجديدة، الإذاعة والتليفزيون، العدد، ١٨١٥، ديسمبر.

على مبارك، ١٣٠٥هـ، الخطط التوفيقية جـ ١٦، بولاق.

فؤاد محمد شبل، ١٩٦٨، منهاج توينبى التاريخى، المكتبة الثقافية رقم ٢٠٩

د. قاسم عبده قاسم، ١٩٨٢ ـ ١٩٨٦، الشعر والتاريخ، المجلة التاريخية المصرية، المجلدان ٢٨و ٢٩، ص ص ٦٥ ـ ١١٦.

كاسيرر. أ. د. ت، فى المعرفة التاريخية، ترجمة أحمد حمدى محمود، دار النهضة العربية.

كلونى، كلودميشيل، ١٩٨٧، الظلال والأطياف فى قاموس السينما العربية، الهلال، نوفمبر، ص ص ٨٧ ـ ٩٧.

كمال رمزى، ١٩٧٥، المومياء، انهض فلن تموت، الطليعة، مارس، العدد ٣ السنة ١١، ص ص ١٦٤ ـ ١٦٦.

مصطفى درويش، ١٩٨٣، كيف تحول النجاح إلى فشل، صباح الخير، عدد ١٤٥٤، ١٧ نوفمبر.

مصطفى درويش، ١٩٨٤، السينما والوعى بمسيرة التاريخ، الفنون، السنة الخامسة، العدد ٢١، يوليو، وأغسطس، ص ص ٤ ـ ٩.

مصطفى درويش، ١٩٨٦، السينما العربية فى أعين فرنسية، الهلال، أغسطس ص ص ١٤٦ ـ ١٥١.

مصطفى درويش، ١٩٨٧، ثورة وسينما لم تكتمل، الهلال، يوليو ص ص ١٣٢ ـ ١٣٩.

مصطفى درويش، ١٩٨٧ (أ)، سينما مفترى عليها، الهلال، نوفمبر، ص ص ٧٦ ـ ٨٢.

هاشم النحاس، ١٩٧٧، شادى عبدالسلام ومحاولات فى تأصيل السينما المصرية، آفاق عربية، أيلول ص ص ٩٧ ـ ١٠٥.

Achouba, A, 1976, L'oeuvre de shadi Abdel Salam, Cinema Arabe, Mai-Jane, No3, pp. 13-16.

Allen, T. G., 1960, The Egyptian Book of the dead, Chicago Baldinger, W. S., 1960, The Visual arts, Holt, Rinehart and winston Imc.

Barsacq, L., 1970, le Décor de film, cinema club, seghers, Paris.

Beja, M., 1979, Film and Literature, New York.

Bellome, J. (ed.), 1970, Remaissance of the Film, London Bemoit-Levy, J, 1946, The Art of the Motion Picture, Toward-Mccaun Inc.

Berry, C., 1973, Voice and the actor, London.

Bettetini, G. 1973, The language and technique of the Film, Paris.

Blackman, W. S, 1927, The fellahins of Upper Egypt, London.

Bobker, L. R., 1977, Elements of Film, 3 rd ed, New York.

Bonwick, J, 1956, Egyptian belief and modern thought, Colrado.

Brandy, L. 1976, The world in a frame. What we see in films, Anchor Press.

Brugére, B., 1959., La tombe No1 de Sennedjem, MIFAO, 88.

Budge, W., 1894, Facsimile of the papyrus of Ani in the British Museum, London.

Cadbury, W. Poagne, L., 1882 Film criticism, 40 wa state Vniv..

Ceram, C. W., 1954, Gods, Graves and scholars, New York.

Clany, C. M., 1972, La Momie, Dossiers du Cinema, Film II .

Cluny, C. M., 1973, Chadi Abdel Salam. Un Cinema different, Cinema 73, No182, pp. 58-63.

Piankoff, A, 1977, The Shrimes of Tutankh Amon, Princeton Univ.

Peet, T. E, 1930, The great tomb Robberies of the tweentieth Egyptian dynasty, Oxford. Text.

Robinson, D, 1970, Venice film festival-3, Then and now, financial times, London, 3 Sept.

Romer, J, 1988, Valley of the Kings, London.

Sauneron, S.,1952, Rituel de

l'embaumement, Le Caire.

Shafik, V., 1994, Die Kulturelle Identitat des arabischen film, PH.D theses, Hamburg.

Tylor, J. R, 1970/1971, Shadi Abdelsalam the nigth of counting the years, Sight and Sound, winter, p. 17.

Wilson, J. A, 1964 n, Signs and wonders upon pharaoh, Chicago Vniv..

Egyptien, Jeune Afrique, No 507, 22 Sept.

Hennebelle, G, 1972, Chadi Abdel Salam. Une Briliante Exception, Cinema Africains, Pp. 73-75.

Hennebelle, G, 1973, La Momie, ou le choc des Civilisations, Le Monde diplomatique, 39.

Iskander, Z., 1980, Mummification in Ancient Egypt, in X-Ray Atlas (ed.) Harris, J.

Malcolm, D, 1972, reviews, Arts Guardian, 30 March.

Maspero, G., 1889, les Mommies Royales de Deir el Bahari, MMAF, 1,4.

Montet, P., 1958, Everyday Life in Egypt, London.

Marray, M. A., 1956, Burial Customs and beliefs in the Hereafter in predynastic Egypt, JEA, 42, pp. 86-96.

Nibbi, A., 1975, Egyptian Anchors, JEA, 61, pp. 38-41.

Cluny, C. M, 1976, La Momie, La fin de la nuit, Cinema 76, No 208, pp. 123-124.

Cluny, C. M., 1978, Dictionnaires des nouveaux des Cinemas arabes, Paris.

Dawson, 1929, Magician and leech, London.

Denohue, V. A, 1978 Pr-nfr, GEA, 64, pp. 143-148.

Douglas, A. x. F. M., 1986, The Mummy an Egyptian Classic, Cairo to day, oct., pp. 55-57.

Gardiner, A. H, 1935, The Attitude of Ancient Egyptian to death & the dead, Cambridge.

Gardiner, A. H & Sethe, K., 1928, letters to the dead, London.

Garnot, J, 1938, L'appel aux vivants dams les textes funéraires egyptien, RAPH, 9.

Hennebelle, G, 1970, La Momie Film

# حوارات

٢٤٣ شمس ضياؤها لا يغيب، كمال رمزي. ٢٤٦ حوار لم ينشر في حياة شادي، سامي السلاموني. ٢٥٦ في صحبة مفكر وشهيد السينما المصرية شادي عبد السلام، وآخر حوار معه لم ينشر، عبد الرحمن ابو عوف.



حوارات

# شمس ضياؤها لا يغيب

## كمال رمزى

* ناقد سينمائى مصرى

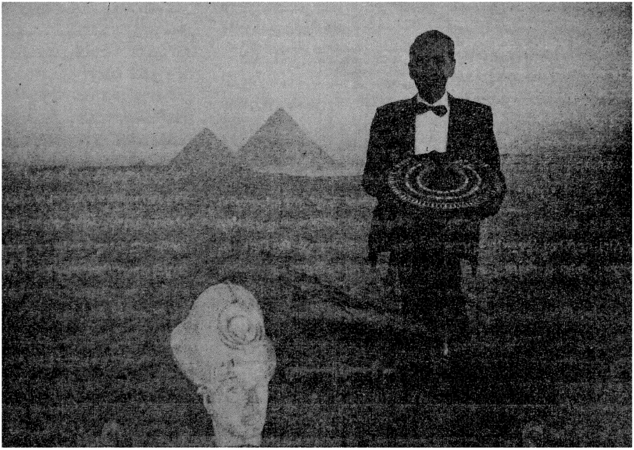
قا بقدر ماكنت أسعد بالذهاب إلى مكتب **شادى عبد السلام**، بقدر ماكنت أتحاشى هذه الزيارات!

أسباب السعادة، متوفرة بسخاء.. تبدأ من مجرد التفكير فى لقائه، ذلك أن شيئا ما، ينتعش فى عقلك.. فالحديث معه، يعنى، الرحيل إلى آفاق بعيدة، الطواف فى أغوار الماضى، ومحاولة رؤية ماسيكون عليه المستقبل.. مستقبلنا، كأفراد ووطن وبشر.

غالبا، المصعد معطل.. على الأقدام، يصعد المرء ستة أو سبعة أدوار - لا أذكر بالضبط - باب الشقة مغلق دائما. تدق الجرس فيفتح، بنفسه، الباب.. فارع الطول، ممشوق، يرتدى كعادته القميص الأبيض والبنطال الأسود، ملابس بسيطة أنيقة.. وجهه المتسق التقاطيع يوحى ببراءة تزيدها ابتسامته الرقيقة صدقا وعذوبة.

تدلف من باب على يدك اليسرى فتجدد حجرتين واسعتين مفتوحتين على بعضهما.. إنها أقرب إلى الصالة.. المكان، بمكوناته، ومقتنياته، يشعرك بالألفة والدفء، فثمة مقاعد طاقم أسيوطى الطراز.. والكرسى المميز الذى جلست عليه **زوزو حمدى الحكيم** فى فيلم «**المومياء**».. إكسسوارت من التى استخدمت فى أفلامه القصيرة تتناثر هنا وهناك.. وبالطبع، مراجع ضخمة، بالإنجليزية، عن تاريخ وآثار مصر الفرعونية.. بعضها يبرز من طياتها شرائح من ورق تحدد صفحات معينة.. المراجع موضوعة فوق عدة مناضد.. فى نهاية الصالة؛ عادة، يجلس **صلاح مرعى**، وظهره لنا، منكبا باهتمام على المكتب، يرسم شيئا ما.. ولكنه - **صلاح** - يلتفت نحونا بين الحين والحين، ليشارك فى الحديث.. ثم يعود ليندمج، ويذوب، فى عمله.

أحيانا، يدق جرس الباب.. القادم، إما **أنسى أبوسيف** أو **مجدى عبد الرحمن**.. وهما، مع **صلاح مرعى**، يشكلون أقطاب مدرسة **شادى عبد السلام**.. ولعل أهم ماتتسم به هذه المدرسة يتمثل فى التمسك بالجدية، والدأب بالتفاصيل، والإخلاص فى العمل.. ومن الناحية الإنسانية، يلمس المرء تلك العلاقة العميقة بينهم، القائمة على الحب والاحترام.. ومن الناحية الأخلاقية، تترفع عن الصغائر، لا يغريها المكسب السريع، وتصر، بإرادة هائلة، على ألا تقدم أية تنازلات.. لذلك فإن هذه المجموعة، برائدها، **شادى عبدالسلام**، تبدو كجزيرة ينبعث منها ضياء شديد، يكشف



مدى العتمة القابعة فى عشرات الجزر الخربة، فى بحر ربع القرن الأخير، الملوث بالانفتاح، والانتهازية، والمقاولات.

مع **شادى عبد السلام**، يبدأ الحوار من آخر جملة انتهى بها حديث المرة الأخيرة، حتى إن مضى عليه عدة أشهر.. إن زمن الغياب عنه يتلاشى، فكأن المرء كان معه بالأمس القريب.. وما إن يتحدث **شادى عبد السلام**، بهدوء، وترتيب فى الأفكار، معتمدا على معايشة طويلة، عميقة، للتاريخ، حتى يمرق الوقت سريعا.. إلى أن يقترب الليل من منتصفه.. عندئذ أدرك، بضيق، أن وقت الانصراف قد حان.. فسكنى، فى أطراف المدينة.. لكن إغراء مواصلة الحوار، دائما، يكون له الغلبة.. وتمر الساعة تلو الساعة، والطواف معه فى أحراش الماضى، وفى عالم الأطياف، وفيما سيأتى من أيام، يزداد تدفقا، وسحرا.

عند المغادرة، يكتشف المرء أنه أوقع نفسه فى مأزق.. فموعد المواصلات العامة قد انتهى.. وسائقو التاكسيات يرفضون الذهاب إلى طرف المدينة.. وأثناء الوقوف على رصيف الشارع الخالى، فى برد الشتاء، أقول لنفسى «أنا دائما أكرر أخطائى، كان علىّ أن أغادر قبل توقف المواصلات..».

كنت، أحيانا، أتحاشى الذهاب إلى ذلك «الراهب»، فى صومعته التى تبعث فى النفس، نوعا فريدا من الأمان.. لكن، سرعان ما أخدع نفسى، فأزعم، وأنا أقوم بالزيارة «.. فى هذه المرة سأكون منتبها، وأغادر فى الوقت المناسب.» وبالطبع، يحدث، بالضبط، ماحدث فى المرة السابقة.

فى اليوم التالى، بل فى الأيام التالية، لكل زيارة، تظل أصداء أحاديث **شادى**، بأفكاره، وتأملاته، وتحليلاته، وذكرياته، تدور فى ذهنى.. وعادة، كنت أسجل بعض أقواله.. وأظن أن من حق الجميع، أن يطلعوا عليها.

أذكر، فى عيد ميلاده الخمسين، عام ١٩٨٠، سألته كيف يرى نفسه وهو يودع نصف قرن من حياته، قال:

ـ أنا اليوم أكثر اكتمالا من أى يوم مضى، فكل يوم أعيشه يضيف لنفسى شيئا جديدا، ويكسبنى خبرة لم تكن متوفرة لدى بالأمس، أرى نفسى الآن واقفا فوق خمسين عاما.. لست نادما على السنوات الماضية، ولكن آمالى كبيرة فى الأيام التالية.. ففيما بعد، سأكون أكثراكتمالا مما أنا فيه الآن.

في ليلة عيد ميلاده تلك، كان متوهجا، مبتهجا، ففيما يبدو أن الإحتفال المتواضع الذى أقامته له جمعية نقاد السينما المصريين، ونظمه **سمير فريد**، جعله يشعر بالرضا، والوفاء من قبل أناس يقدرونه حق قدره.. تحدث **شادى عبد السلام**، فى مكتبه، ليلتها، عن حياته، بمراحلها المختلفة، كما لو أنها فيلم سينمائى يراه وحده، ويحكيه.

ولدت بالإسكندرية عام ١٩٣٠، وعائلتى أصلا من الصعيد.. فى الإسكندرية كان المجتمع خليطا يغلب عليه الطابع الأجنبى، وكان الأجانب فى معظمهم مجرد سماسرة، ومقامرين، وتجار، وجواسيس، ومغامرين.. مجتمع صوره **لورانس داريل** فى رباعيته الشهيرة.

حقا، كان فى الإسكندرية طبقة من المصريين الشعبيين، ولكن الأجانب فى إسكندرية ٣٠ كانوا القوة المسيطرة، واعتبروا أنه من العار أن يتحدث أحد باللغة العربية.. من هنا كنت أحب الصعيد أكثر، كنت أشعر أنى فى بيتى، أقول ما أريد بحرية وراحة ووضوح، فوجود الأجنبى لابد وأن يشعرك بحرج ما.. ولكننى الآن أحب الإسكندرية بقوة، بعد أن زال سبب ضيقى منها.. إنها مدينة واضحة المعالم، على عكس القاهرة.. إلا أنه فى النهاية، يظل الصعيد، بالنسبة لى، مرفأ الأمان، ومرآة الذات.

فى «كلية فيكتوريا» تعلمت الكثير، وتعرفت على الأدب العالمى، وبدأت أزاول التمثيل.. قمت بعدد من الأدوار، لعل أهمها «هنرى الخامس» لوليم شكسبير.. وهناك أخذت أهتم بتصميم الملابس والأزياء التاريخية.

جئت إلى القاهرة عام ١٩٥٠ حيث التحقت بكلية الفنون الجميلة، قسم العمارة.. فى القاهرة، بدأت أعايش المبانى القديمة، وأتأملها، وأستوعبها.. ولا شك أنها هى التى استوعبتنى، الأمر الذى أدى إلى اهتمامى بالتاريخ.. وفى عام ١٩٥٤ تخرجت بدرجة امتياز.

دخلت الجيش مجندا.. قضيت فترة أحس الآن أنها مضيئة فى حياتى، جعلتنى أقوى وأصدق وأكثر تحملا.. فى الجيش تعرفت على جانب مهم من الحياة أن تفعل كل شيء بنفسك، وأن تغسل ملابسك، وأنه لو أخطأت، فخطؤك فى حق الجميع.. كان من يخطئ تعاقب السرية كلها، من هنا نما عندى الإحساس بالجماعة، فالإنسان ليس وحدة منفصلة، ولكن حجر زاوية فى بناء شاهق.. إذا اختل فسيختل البناء.

**● سألته إذا ما كان لايزال فى الجيش إبان معارك السويس ١٩٥٦، أجابنى:**

ـ كنت قد انتهيت من مدة خدمتى ولكن عشت هذه الحرب بكل ذرة فى كيانى.. كانت حربا ظالمة لنا.. ولكنها كانت حربا عظيمة وأياما شريفة لاتنسى، لقد تماسكنا وصمدنا وأصررنا على الرغم من الفارق الكبير بين قوتنا والقوى العاتية التى واجهناها.. وقد كشفت لى هذه الحرب عن وجه قاس لدولتين أحببت ثقافتيهما.

**● عن دخوله عالم السينما، قال:**

ـ بعد أن أنهيت فترة تجنيدى بدأت مساعدا للإخراج ومهندسا للديكور ومصمما للملابس. الحق أنى كنت شغوفا بمعرفة كافة فروع اللغة السينمائية.. ولكن الملل من السينما السائدة أخذ يتسرب إلى نفسى.. لم أتجاوب مع ٨٠٪ من مواضيع الأفلام التى أشترك فى تنفيذها، ثم ضقت بالطريقة المتعجلة التى تصنع بها الأفلام، وحاولت أن أعرف من هو سيد العمل: الموزع أو المنتج أو المخرج أو النجم. اكتشفت أن الجميع يتدخلون فى الفيلم، وكل منهم يسبح فى فلك ضيق ومحدود، فتكون النتيجة مجرد أعمال صغيرة، مكررة، خالية من القيمة.. من هنا بدأت أكتب أول سيناريو، فى سرية تامة، وربما لأنه لم يكن لى أى أمل فى أن يظهر إلى النور.. كان الموضوع يدور حول قصة حب فى السلك الدبلوماسى، وأدركت أن ماكتبته يسير فى الطرق الضيقة للسينما السائدة، فلم أتم المشروع.

بعدها مباشرة، وأنا فى بولندا حيث كنت أعمل مع المخرج الكبير «كافاليروفيتش»، بدأت أكتب «المومياء».. وأعدت كتابته فى مصر مرة أخرى.. وفى هذه الفترة كنت أقرأ التاريخ بشغف إلى جانب متابعتى للمسرح المعاصر: بيكيت، يونسكو، أداموف، أرابال.

عندما يتحدث **شادى عبد السلام** عن فنه، يجعلك ترى معه مناطق ظلال، ومناطق عميقة الغور، ويكشف لك عن قواعد وقوانين استفاد منها، على نحو خلاق، وهو يحقق فيلمه الطويل الوحيد ومجموعة أفلامه القصيرة.. لفت نظرى، إشارتاه للعلاقة بينه والمسرح من ناحية، وفن العمارة من ناحية أخرى:

ـ تعلمت من المسرح القوة الدرامية للصمت.. متى يتكلم الممثل ومتى يتحرك، وستجد أن طول المشهد عندى يطابق طول المشهد فى العرض المسرحى، فحركة الممثل عندى تستغرق، زمنيا، القدر نفسه الذى تستغرقه فى الواقع وهى بالضرورة الفترة نفسها التى تستغرقها حركة الممثل على خشبة المسرح.. أضف إلى هذا استفادتى من خبرة ودراية المسرحية الكلاسيكية بأبعاد الإنسان ودوافعه وما يعتمل فى داخله من صراعات وانفعالات.

أما عن تأثرى بدراسة العمارة، فستجدها متمثلة فى اهتمامى ببناء الفيلم ككل، مع الاقتصاد، والاستفادة من كل العناصر المكونة للمشهد، وأن يكون لكل عنصر، سواء ديكور أو إكسسوار، أو حتى تل أو حجر، شخصية مميزة، ووظيفة، تتمشى مع بقية المشاهد، حتى يصبح

العمل فى النهاية، قطعة معمارية حية، لها روحها الخاصة، وتنبض بالحياة.

لاحظ، أن الفكرة عندى هى الفيلم كله، والفيلم أيضا هو الفكرة.. فى «المومياء»، لن تجد لقطة أو مشهدا أو حدثا يمكن أن يعبر عن فكرة الفيلم، ذلك أن الفكرة عندى تسرى فى شرايين الفيلم كله. وليست الفكرة هى مجرد مقدمة منطقية أو مجرد آراء.. ولكنها إيقاع وشكل ولون وشخصية ومشاعر تسود العمل كله.

الآن، عندما أنظر إلى نفسى من بعيد، وأنا أنفذ «المومياء»، أرانى وقد وصل الحزن إلى نخاع عظامى، لقد نفذت الفيلم عام ١٩٦٨، العام التالى للهزيمة مباشرة، ويبدو أنى - مثل كل مصرى - كنت أحس بالفجيعة تتمطى داخل شرايينى.. أضف إلى هذا أن والدى توفى فى بداية ١٩٦٨ .. وكان والدى يمثل بالنسبة لى أكثر من كونه أبا، كنت أراه درعا لى، عملاقا من نوع ما.. أظن أن الفجيعة العامة تزاوجت بالفجيعة الخاصة وانعكست على روح الفيلم.

فى إحدى الليالى، عقب عودته من الخارج، وإثر عملية جراحية كبيرة، كان الإرهاق باديا عليه بوضوح، وثمة بعض التجاعيد ظهرت حول عينيه، وعلى جانبى فمه.. واكتسى صوته بغلالة من الوهن.. لكن روحه، عندما تكلم، بدت على درجة كبيرة من الصلابة، والعزيمة، وكعادته، اتسمت رؤيته بنصاعة الوضوح.. أمسكت بأصابعى القلادة الجميلة التى تعارك عليها «ونيس» و «أيوب» التاجر فى المومياء.. القلادة المرسوم عليها عين حورس، بن إيزيس، هازم الشرير «ست»، والتى غدت رمزا للخلاص.. مررت بأناملى، بحب وإعزاز، على رسمها، فحقيقة، هيامى بها لم يفتر أبدا.. كم أتمنى أن ألمسها، وأتبرك بها، الآن.

ابتسم وهو يقرأ، فى عينى، شغفى المجدد بها.. تحدثنا عن «المومياء»، والماضى والمستقبل، والقضية التى تلح عليه.. وبحكمة قال:

ربما كانت قضيتى هى «التغيير».. فالتغيير هو الحياة، والشجرة إن لم يتغير فيها شىء ما كل نهار جديد فهى ميتة أو فى طريقها إلى الموت، لابد أن ينمو فيها أحد الفروع، وأن تضمر ورقة قديمة.. كذلك فى مجتمعنا،لابد وأن نغير، وإلا سيكون مصيرنا الأفول. التغيير ضرورة، خاصة بالنسبة لنا، ولمنطقتنا.. والتغيير هنا يصحبه عناء شديد، فهو ليس تطورا ذاتيا هادئا، مثلما الحال فى أوروبا، ولكنه عاصفة هبت علينا فى أواخر القرن الماضى، ولا تزال تعصف بكثير مما تعودنا عليه واستسلمنا له.. إن التغيير يفاجئنا، بل ويخيفنا فى كثير من الأحيان، ورياح التغيير تهب على الجميع.. فى «المومياء» نلاحظ أن التغيير أصاب مفتش الآثار الشاب، والقبيلة كلها، التى لابد أن تغير أسلوب حياتها الذى عاشت به قرونا طويلة، وهو أيضا يصيب ابنها الشاب الثائر «ونيس»، وتاجر الآثار المهرب.. والفيلم ينتهى بالباخرة المحملة بالآثار وهى تشق طريقها فى مياه النيل إلى مستقبل لا أحد يعرف ملامحه بوضوح.

عندما يتكلم شادى، فإنه يبدو كما لو أنه يتحسس الموضوع الذى يتعرض له لأول مرة.. لا يشعرك بأن عنده وجهة نظر مسبقة، انتهى منها واطمأن لها.. وأفكاره، يكتشفها معك على نحو هادئ، منطقى، لاصرامة فيها أو جفاف.. فهى دائما تأتى مغلفة بالعواطف، فتبدو وكأنها مرت على قلبه ولم تأت من عقله مباشرة.. سرح قليلا، فى تلك الليلة، وقال:

ـ أحلم دائما .. وأتمنى .. وأعتقد، بأن المستقبل، غالبا، سيكون أفضل من أية يوتوبيا فى الخيال، والحق أن المستقبل يبدو أمامى ضبابيا غامضا، وينتابنى أحيانا إحساس بأن التاريخ عندنا يتحرك على طريقة «محلك سر»، ولكن سرعان مايذهب هذا الإحساس ويتلاشى أمام قناعتى بأنه بقدر ما نغير، بقدر ما نضمن حياة جديدة، وأننا نملك القدرة على التغيير برغم الأغلال التى تكبلنا.، فنحن، ومنطقتنا كلها، ليست مجموعة ضعفاء.. آمل، وأؤمن بأن حياتنا، فى المستقبل، برغم عناء الحاضر، ستكون أفضل من أية فترة عشناها فى الماضى.

قبل رحيله بعدة أشهر.. سألته: بعيدا عن «أخناتون».. ألا تفكر فى فيلم آخر؟..

ـ نعم.. إن «**الظاهر بيبرس**» الذى حدثتك عنه مرارا يزداد سيطرة على عقلى ووجدانى.. هذا الفارس الغريب، ماهى مكوناته. كيف استطاع أن يجمع بين الشجاعة والجرأة والدهاء، وأن يكون متآمرا.. هو مزيج مدهش، يحارب بسيفه وبعقله وبقلبه.. لقد فهم عصره وعاش حياته كلها مقاتلا.. وفى نهاية حياته كان يقف فى الأركان حاميا ظهره بالحوائط والجدران، تخوفا من طعنة غادرة، مستعدا دائما لمواجهة الأعداء.. إنه عالم كامل، كان يجالس الناس فى المقاهى.. إنى لا أستطيع أن أكف عن تأمل هذا الفارس الذى ظل خالدا فى خيال الأجيال المتعاقبة، من خلال الملاحم الشعبية المجهولة المؤلف والتى لم يحظ بها حتى **صلاح الدين الأيوبى**.

● ما من مرة ذهبت فيها إلى **شادى عبد السلام**، إلا ومنحنى رؤى جديدة.. وجعلنى أرى، فى الماضى، والمستقبل، أمورا لم أنتبه لها من قبل.. لقد كان شمسا، رحلت عن عالمنا، لكن دفئها، وضياءها، لايزالان، وسيظل، يعمل، وينير، فى قلبى، وعقلى، شأنى فى هذا شأن من كان الحظ حليفهم.. فاقتربوا من دائرته النابضة بالنبل، والصدق، والمحبة، والفهم العميق للتاريخ، والفن.. والحياة. ■



حوارات

# حوار لم ينشر في حياة شادي

## سامى السلامونى

فى هذا الحديث الطويل الذى سجلته مع **شادى عبد السلام** تحمل شرائطه تاريخ «الأحد ٧ ديسمبر ١٩٧٥» هو أحد الأحاديث العديدة التى أجريتها معه فى محاولة دائمة للإقتراب منه وفهم عالمه.. ولكنه حديث لم يقدر له أن ينشر أبدا.. لأننى كنت أنوى أن يكون نواة لكتاب لم يصدر أبدا عن **شادى عبد السلام**.. وكنا قد اتفقنا - شادى وأنا - على أن نترك الحوار يقود نفسه إلى ماتصنعه التداعيات الحرة التى لايحكمها اتجاه أو ترتيب وإنما مجرد محاولة الغوص فى عالم **شادى عبد السلام** جذوره وتربيته وأفكاره وأحلامه وإحباطاته.. وبعد أحد عشر عاما تظل لتداعيات **شادى عبد السلام** الحرة قيمتها وإيقاعها الراسخ الذى لايتغير مع الزمن.. ويظل «أخناتون» حلما لم يتحقق أبدا.. ولكن تكون الأسطورة فقط هى التى بقيت لتؤرقنا.. بعد أن يكون عذاب الروح والجسد المنهك قد قدر له أن ينتهى!

هناك أكثر من مدخل وأكثر من زاوية للحديث عن **شادى عبد السلام**، أعترف بحيرتى فى اختيار إحداها كبداية.. ولكن لو بدأنا بالتاريخ الذى تعشقه أنت.. فتاريخ اليوم هو ٧ ديسمبر ١٩٧٥. فكم بالضبط عمر عملك فى السينما حتى هذا التاريخ؟

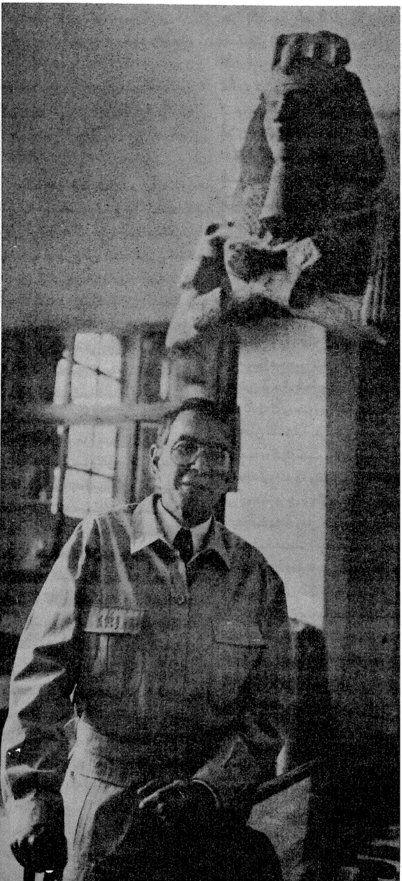
- البداية الجادة لعملى بالسينما كانت فى ٥٨.. أى منذ ٢٧ عاما.. وكنت قد انتهيت لتوى من أداء الخدمة العسكرية..

**● هل أديت إذن الخدمة العسكرية؟**

- نعم.. وفى سلاح الصيانة بالعباسية..

**● هذا جانب لا يعرفه أحد عن حياتك.. ماهى ذكرياتك إذن عن الجيش؟**

- كان هذا أول لقاء جاء لى لأتعرف من خلاله وبالممارسة وليس بمجرد القراءة.. على «الشعب» بجميع طبقاته وفئاته وثقافاته الحقيقية.. فأنت تتجمع مع زملائك فى التجنيد بكل نوعياتهم فى مكان واحد. وترتدون جميعا «عفريتة» واحدة.. وسواء أردت أو لم ترد فلابد أن تتفاهم مع الجميع وتعرفهم.. وبعد قليل تجد نفسك قد تعودت عليهم وأصبحت واحدا منهم.. وفى هذا المعسكر قضيت سنة كاملة من العزلة عن الطريق اليومى الذى كنت سائرا فيه حتى تلك اللحظة.. وهو من الدراسة إلى البيت ومن البيت إلى الدراسة باستمرار.. وعن



علاقة محدودة ببعض الأصدقاء.. إلى رؤية شاملة أكثر للبلد كلها.. وكان هذا عام ٥٥ أو ٥٦.. وبمجرد أن أنهيت فترة التجنيد حتى حدث العدوان الثلاثى على مصر عام ٥٦.. فكانت هذه أول مواجهة حقيقية لى مع هذا التناقض الضخم بين فئات مخالفة من زملاء المعسكر الواحد.. ثم بين حياتى الطبيعية كمجرد شاب يتلمس بداية مستقبله.. وبين الحياة العسكرية.. وفى هذه التجربة المهمة جدا تعودت على النظام وقوة التحمل الجسمانى.. وابتعدت مؤقتا فى الوقت نفسه عن القراءة والكتابة وعن الرسم.. وكأنك أخذت إجازة إجبارية من هذا كله لكى يتجه عقلك اتجاها آخر تماما.. لقد أعطانى هذا العام الكامل من الخدمة العسكرية الفرصة لكى أفكر على مدى هذا العام فيما يمكن أن أصنعه بعد ذلك.. ودون أن أحس بأن الزمن يدفعنى قسرا لاختيار سريع.. وكنت قد تخرجت فى كلية الفنون الجميلة لأصبح مهندسا معماريا.. ولكن فى هذا العام بالتحديد اتضحت لى الرؤية تماما.. إنها السينما.. ولن أعمل إلا فى السينما ولا شىء آخر.. ولن أستخدم أبدا شهادتى هذه فى العمارة.. فحتى العمارة هذه لم أكن أرى لها أى شكل ولا أى أمل فى الإطار الذى تبنى به بيوتنا. فلا هناك تخطيط مبانٍ ولا أى احتياج حقيقى للمهندس المعمارى يضيف إلى مبانينا لمسة خلاقة.. اللهم إلا إذا تصادف أحيانا أن طلب منك رجل ما أن تصمم له عمارة أو حتى «بلكونة» من طراز معين.. فيصبح كل دورك هو «الترزى» الذى ينتظر أن يطلب منه أحد «تفصيل» شىء بذوق خاص.. ولكن لا أحد عندنا يفكر فى تصميم منطقة سكنية متكاملة مثلا بحيث تأخذ طابعا أو شكلا مبتكرا ومصريا.. مافيش.. كلهم ينقلون الأفكار من الخارج.. فمن سويسرا مثلا وهى بلاد ثلجية ننقل طراز بيوتهم عندنا

لكى نصبح «خواجات» مثلهم.. ناسين أنه لا المناخ ولا طبيعة المجتمع والحياة عندنا بتقاليدها.. يمكن أن تحتمل عمارة كهذه.. ومن هنا تجىء هذه «اللخبطة» التى تراها الآن فى عمارتنا.. قررت أن أنسى شهادتى ولا أقترب من هذه المهنة..

ولقد كنت حتى قبل دخولى الفنون الجميلة أريد العمل بالمسرح أو السينما.. ولكن لم تكن هناك مدارس ولا معاهد.. واخترت المسرح فى البداية لأننى كنت أتصور وأنا صغير أنه سهل.. بينما كانت السينما شيئا مخيفا بالنسبة لى.. يحتكره عدد قليل من الناس أغلبهم تجار فى سوق ينصب فى النهاية فى بيروت.. ولا يعنى هذا أن بيروت ليس لديها مثقفوها.. ولكن كان قدر السينما المصرية أن ترتبط بكباريهات بيروت وبموزعين من هناك أو من الأردن أو من سوريا فى الماضى ومنذ الخمسينيات.. وكان هؤلاء هم الذين يصنعون ويكيفون ذوق السينما المصرية.. فكيف يمكنك أن تدخل مجالا كهذا ؟.. وما الذى تستطيع أن تفعله فيه حتى لو دخلته؟.. الإخراج؟.. مستحيل.. خاصة وقد كنت فى سن لا أعرف فيه أنا نفسى ما الذى أريده بالتحديد.. ووجدت أن الوقت يمر بى وزنا فى هذه الحيرة.. فدخلت الفنون الجميلة لأدرس العمارة التى كنت اعتقد أنها أساس الفنون الأصيلة كلها.. فهى تمنحك الوعى بالبناء.. سواء «البناء بالطوب» أو البناء الدرامى.. فهى تجعل نظرية البناء واضحة أمامك.. كيف يمكنك تركيب هذا على ذاك.. فإذا كنت فى البناء الدرامى معرضا لأن تسرح إلى سرد صورة بشكل أدبى أو وصفى يأخذك بعيدا عن المجرى الرئيسى لعملك.. فإنك فى العمارة تلتزم بخطوط لاتستطيع الخروج عليها.. فالغرفة غرفة.. والطرقة طرقة.. والصالون صالون.. وأنت ملتزم حتى بالبلكونة «وبير السلم» ولا يمكنك أن تصل إلى الدور الثانى الا مرورا بالدور الأول ومن خلال درجات تصعدها.. فأنت لا تستطيع أن تزيد شيئا على التصميم ولا أن تنقص شيئا إلا على أساس المنفعة أولا.. فهنا إذن اقتصاد فى التفكير نفسه.. وكنت قد قرأت تاريخ المعماريين الكبار الذين تحولوا إلى فنانين مثل **دافنشى ومايكل أنجلو** وحتى كبار مخرجى السينما مثل **أيزنشتاين وأنتونيونى** الذين خرجوا من مدرسة العمارة أساسا.. فوجدت أن الفنون التشكيلية هى قيمة مهمة فى السينما.. ولكنها تظل غير كافية فى بناء «سيناريو متحرك».. ووجدت أن الفنون التشكيلية فى مصر محصورة فى أيدى أساتذة قد يبدعون لوحة رائعة حقا.. ولكن التكوين فيها ثابت كأى صورة ثابتة.. فضلا عن أن الفنون التشكيلية تقوم على الموهبة قبل الدراسة.. فإذا كنت تملك هذه الموهبة فبوسعك أن تنميها وحدك ودون الاحتياج إلى أساتذة.. بل إن الأستاذ قد يفرض عليك أسلوبه.. ومن هنا جعلت الفنون التشكيلية عنصرا جانبيا فى تكوينى الدراسى.. والعمارة هى «الشهادة العليا» إذا كان لابد من شهادة عليا ومادام ليس هناك معاهد.. وحصلت عليها بامتياز عام ٥٥.. وعفوا إذا كنت أرجع بك إلى الوراء وإلى الأمام مع هذه التداعيات..

**● ولكن ماذا كانت دراستك المبكرة قبل ذلك؟**

ـ أنا من مواليد الإسكندرية ولذلك درست فى «كلية فيكتوريا» هناك وتخرجت فيها بشهادتين.. الأولى كانت تساوى «التوجيهية» كما كانت «الثانوية العامة» تسمى فى الماضى.. ثم شهادة أخرى بعد دراسة إضافية لسنتين منهما سنة فى إنجلترا تخصصت خلالها فى التاريخ والفلسفة.. وربما كان تأثير التاريخ على الفلسفة والعمارة هو الذى حدد لى الطريق الذى أسير فيه.. بمعنى الا أنظر إلى التاريخ كمجرد تواريخ وحكام وأبطال.. وإنما من موقف فلسفى إلى حد ما.. وبمعنى أننى لو صورت الآن فيلما معاصرا فسوف تجد فيه إحساس التاريخ ولكن دون أن أصور التاريخ نفسه.. ولكن بإحساس أن الزمن حتى لو كان معاصرا.. فهو تاريخ..

**●هنا بالتحديد.. أريدك أن تحدثنى عن إحساسك هذا بالتاريخ.. فمن الواضح أنه إحساس خاص تعكسه فى أفلامك القليلة حتى الآن.**

ـ إنه إحساس بسيط جدا يرى أن الشخص المعاصر أو «الحالى» هو امتداد لايمكن فصله عن جده.. وجد جده.. ولو أننا عدنا إلى الوراء مجرد يوم واحد إلى أمس فقط لوجدناه قد أصبح تاريخا.. أو أن فيه رنين التاريخ بالنسبة لى.. فالتاريخ هو كل ما خلفناه وراءنا فأصبح ماضيا.. ونحن اليوم نتاج لكل هذا الذى مضى.. ولذلك فلابد أننى مختلف عن أى إنسان زميل أو شبيه لى فى بلد آخر.. حتى أقرب البلاد لنا ولتكن السودان أو ليبيا مثلا.. لأن التاريخ الذى أحمله ورائى مختلف عنهما.. التاريخ بكل تفاصيله سواء تعرضنا لفترة احتلال أو انهيار اقتصادى أو حكمنا نحن العالم كله وازدهر الاقتصاد ثم تغيرت الظروف التاريخية لسبب ما.. فإنك ستجد أن الدول ذات الحضارات العريقة وأيا ماكانت فترات الصعود والهبوط فيها.. ستظل محتفظة بقوامها فى أحلك الظروف.. كمصر والهند وإيران مثلا.. وهى ثلاث بلاد كانت إمبراطوريات يوما ما.. ولذلك فهى مهما تعرضت لأزمات سرعان ما يلتف شعبها حول نفسه ويحتفظ بحضارته بقدر ما يستطيع.. وفى المقابل فهناك دول نامية جديدة.. وهنا لابد أن نعى أننا لسنا دولة نامية إلا

من الناحية الاقتصادية وبالمقارنة مع الثورة الصناعية فى أوروبا مثلا.. أما بمقاييس التحضر الحقيقية فإن حضارتنا قوية جدا.. فسوف تلاحظ مثلا أن الفلاح المصرى منظم جدا دون الحاجة لأن ينظمه أحد.. فهو يعرف جيدا كيف يزرع فى أى توقيت منضبط وكيف يذهب إلى حقله مبكرا لأنه يعى أن العمل مقدس وليس مجرد «رزق» فقط.. لأن الباحث عن «الرزق» فقط يمكن أن يصبح تاجر مخدرات.. ولذلك فأنت قد لاتجد هذه «المواظبة»،والانضباط عند القاهرى مثلا غير القادم من الجذور مثل الفلاح.. فالعمل عند الفلاح واجب يكاد يرتفع إلى مرتبة الطقوس: الزراعة والرى والمواسم والسوق والزواج والولادة.. كل هذه طقوس منضبطة بنظام دقيق عند الفلاح المصرى.. ومن هنا فقد يدهشك مثلا أن نسبة الجرائم فى الريف المصرى أقل بكثير منها فى نيويورك مثلا .. لأن القتل عندنا ليس وسيلة للتفاهم ولا لكسب العيش.. وصحيح أن الجريمة انسحبت كثيرا فى العواصم الأوروبية المتقدمة.. ولكن تعال مثلا إلى أمريكا.. أليست هى أكبر دولة متفوقة اقتصاديا فى العالم كله ؟ ورغم ذلك فسوف تجد هناك نسبة كبيرة جدا من الشبان وغير الشبان يقفون ليلا فى الشوارع لكى يسرقوا محفظتك.. فإذا قاومتهم قليلا يمكن أن يقتلوك ببساطة.. ولا يمكن أن ينفصل عن هذا كون أن تاريخ أمريكا كله هو مائتا سنة.. إذن فقياس الانسان المتحضر لايكون فقط بالكماليات أو الماديات التى فى يده أو فى نوع ملابسه وما يسميه البعض «بالفرنجة».. وإنما بالسلوك.. وحتى لو لم يكن يعرف القراءة والكتابة ستجد أن سلوكه متحضر.. فإذا ما استطعنا أيضا أن نعلمه القراءة والكتابة فستجد أنه سيستوعبهما ويستخدمهما جيدا.. ولو علمناه مهنة فسوف يمارسها جيدا.. لأن «أرضيته» سليمة.. وهذه هى ميزة الحضارات الكبيرة.. ولذلك فسوف نجد أن المصرى أو الهندى أو الإيرانى لو وفرنا له مستوى ثقافيا مناسبا.. فإنه يتفوق مليون فى المائة على المثقف المعاصر الذى لايحمل هذا التاريخ وراءه.. وإن كانت سبعمائة أو ثمانمائة سنة من محاولات التقدم فى أوروبا جعلتها «عجوزا» مثلنا.. لاسيما أن جزءا كبيرا منها كان متصلا بحوض البحر الأبيض المتوسط دائما سواء بالحروب الصليبية أو الحكم العربى فى أسبانيا أو بمجرد التجارة.. وحقق هذا كله نوعا من الاندماج بين الشرق والغرب وتبادل الخبرات الحضارية هو الذى أسفر عن عصر النهضة فى أوروبا.. يعنى.. أعتقد ان هذه هى الرؤية التاريخية للأشياء..

**● وكيف تنوى أن تعبر عن هذه الرؤية التاريخية بالسينما ؟**

ـ إنها هى التى تخلق نفسها فى داخلك وأنت تعمل.. فتصبح نوعا من «الضمير» أو نوعاً من «الناقد» الذى يوجه عملك.. فأنا مثلا قد لاتجذب اهتمامى التفاصيل الصغيرة للحياة اليومية التى تقدمها بعض الروايات بقدر ما تعنينى التغيرات الكبيرة.. فثورة ٥٢ مثلا هى تغيير كبير يلفت نظرى فأدور حوله بحرص.. لأنى لا أستطيع أن أقول رأيى فيه بسرعة.. لأنه لابد من فهمه أولا وتحليله.. لأننا هنا أمام حدث تاريخى كبير أنهى نظاما كاملا وجاء بنظام جديد.. ثم هناك مثلا تأميم قناة السويس وهو فى تقديرى «خبطة تاريخية» ضخمة جدا.. ومازلت مندهشا حتى الآن كيف أن السينما المصرية لم تتناوله فى فيلم.

**● ولماذا لا تتناوله أنت ؟**

ـ فى ذهنى.. ولكن لابد أن يكون الفيلم ضمن إطار.. يعنى ماقبل تأميم القناة وما بعده.. لكى تتأكد أهمية حدث التأميم نفسه.. ولكن تقديم مجرد التأميم لايكفى لأنه حدث قبل القناة لمرافق ومصالح أخرى وهو بالمفهوم الشكلى لايصنع أكثر من فيلم «ساسبنس» مثير حتى لو أضفت إليه بضع خطب حماسية.. فيصبح فيلما سطحيا ويختفى.. ولكن دراسة ظروف ما قبل تأميم القناة وما بعده هى مايمكن أن تعطى فيلما مهما جدا.. لأن التأميم كان أول ضربة حقيقية لاقتصاديات الغرب أثبتت لهم أن مصر يمكن أن تقطع هذا الشريان.. ولهذا ترتب عليها مباشرة عدوان ٥٦ الذى شنه علينا إيدن وجى موليه. وهو الذى كشف فى الوقت نفسه ولأول مرة عن أن إسرائيل بدأت تصبح أداة مهمة فى أيديهم.. ومن هنا تجىء أهمية الخلل الذى وجهته لهم ضربة تأميم القناة ذاته.. فوصلوا مثلا إلى شاطئ قناة السويس وتوقفوا.. فهم لايريدون مصر لأنهم لايقدرون عليها.. وهذه فى النهاية هى أحداث التاريخ التى تعنينى.. وأنت بالطبع من خلال تناولك لها ستتعرض لشخصيات وأفراد فى داخلها.. ولكنك ستأخذ الشخصية التى تهمك فى بناء الحدث وتترك ما عداها.. أما الجهود الجبارة التى تبذل فى موضوعات مهما كانت واقعية ولكنها قائمة على أشخاص فهى نوع من السينما أحترمه ولكنه لايستهوينى.. فالبطل عندى هو البطل ولكن ليس بمعنى أن أحكى «قصة فلان» .. قصة محمود.. قصة أحمد.. لا. وإنما بشرط أن تصبح دائما فى إطار «قصة مصر». مثلا.. دور مصر فى الشرق الأوسط.. أو مصر بالنسبة لأفريقيا.. أو مصر بالنسبة لحوض البحر الأبيض المتوسط.. أو هذا الشخص أو ذاك بالنسبة للقاهرة.. أو الريف بالنسبة للقاهرة.. أو الصعيد بالنسبة للقاهرة حيث تلتقى حضارتان مختلفتان.. حضارة قديمة توقفت عند مرحلة معينة وانعزلت عن

العالم بسبب التيارات الاستعمارية التى كانت تتركز فى العاصمة ولا تهتم بالصعيد.. فيلجأ الصعيد بالتالى إلى أن يعزل نفسه إلى أن يصل إليه هؤلاء القادمون من أوروبا.. فلو حدث أن كان لديهم هذا الوعى «بالأنتيكة» فانهم يبدأون فى شراء قطع منها.

يستكمل شادى عبد السلام حديثه عن «المومياء» فيقول: إن الأجانب كانوا يذهبون إلى «ابن الجبل» ويطلبون أن يبيع لهم قطع الآثار بأسعار خرافية بالنسبة لهذا المجتمع الفقير المغلق.. فيبدأ يبيع لهم دون أن يقصد ان يبيع أو يعى مايفعله.. ولكن رجلا أوروبيا يجيئه ويقول له: أعطنى قطعة الحجر هذه مقابل كذا.. فيعطيه له دون أن يدرك أنه يتاجر فى لحمه هو.. ومازال هذا يحدث حتى اليوم.. فمازال هناك هؤلاء الذين يتاجرون فى لحمهم أو الذين يعيشون على أنقاض الآخرين.. وفى فيلم «المومياء» يجيئهم القاهرى المتعلم.. فيلتقى المصرى مع المصرى الآخر على أرضه. ولكن الاثنين مختلفان تماما وبينهما انفصال ضخم جدا بين المدنية التى يمثلها هذا وذاك وإن كان يربطهما نهر واحد وجبل واحد ولغة مشتركة.. ولذلك فأنت تلاحظ فى الفيلم أن الشابين القاهرى والصعيدى يتبادلان فى النهاية بضع كلمات.. بينما ظلا قبل ذلك يكتفيان بالنظر كل منهما للآخر.

هذا اللقاء بين المدنيتين هو محور الفيلم.. وليست مجرد حكاية المومياء والفراعنة التى يمكن أن تحدث لأى ناس من أى فئة فى أى مجتمع لأنها حادثة حقيقية.. ولكن لم تكن الحادثة فى ذاتها هى التى أثارتنى لعمل الفيلم وإلا أصبح فيلم «بوليس وحرامية».. وإنما هذا اللقاء الغريب الذى نتج عنه «الاكتشاف» أو قراءة الماضى.. وهو لقاء لايجمع الطرفين فيه مجرد التاريخ وحده.. ولكن حتى البعد الاقتصادى فأحدهما يبحث عن الآثار والآخر يتاجر فيها. فإن لم يجدها الأول يكون قد فشل فى مهمته العلمية.. وإن لم يجدها الثانى يجوع.. فالعلاقات بينهما إذن وثيقة من جميع النواحى..

وهذا المفهوم التاريخى هو ما كان يشغلنى فى فيلمى الأول.. لكى أحاول بلورة هذه المشاكل المعقدة التى واجهتها مصر فى تلك الفترة من نهاية القرن التاسع عشر زمن أحداث الفيلم.. لأنها فترة مهمة جدا فى تاريخ العالم.. فأوروبا كانت خارجة لتوها من ثورتها الصناعية فخرجت فيها أيضا كل فلسفاتها المهمة من نيتشه إلى ماركس.. وأمريكا كانت دولة جديدة تبنى اقتصادها بكل الوسائل الممكنة بما فيها استخدام العبيد.. وفى مصر كانت الشخصية القومية تتحدد وتتبلور وتبحث عن نفسها فى ثورة عرابى وفى ظهور المواهب المصرية المهمة لأول مرة فى كل مجال وبأسمائها وأبعادها المصرية المحددة..

فهناك إذن أكثر من بعد تاريخى ومن خاطر كان على أن أنسجها معا جميعا فى فيلمى الأول.. ولم يكن الأشخاص رغم أهميتهم هم محور العمل إلا فى إطارهم التاريخى وداخل الموضوع الذى يفرض نفسه.. رغم أن الأبطال كأشخاص واضحون أمامك على الشاشة مائة فى المائة.. فأنت ترى **نادية لطفى** فى دورها الذى يمتد لخمس دقائق وتستوعبها تماما.. وترى **أحمد مرعى** بوضوح كامل. ولكنها ليست قصة، حدوته أو مأساة «ونيس» الذى يمثله مرعى.. لا أرى أنها مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفترق لتجمع من خلالها فكرة كلية.. ولذلك لجأت إلى نوع من التغريب لأبعدك عن ملامحها أو قصصها الواقعية وأترك بعدا أو مسافة امام عقلك لتفكر معى.. وفى «المومياء» لو كان الإيقاع أسرع فسوف يندمج المشاهد فى أسلوب «الحدوتة» سواء البوليسية أو العاطفية أو.. أو.. فكان لابد أن أكسر الإيقاع الواقعى واللغة الواقعية كأسلوب لتحقيق ذلك.. فى التشكيل والملابس تجمعها وحدة معينة.. فكل شخصية مثلا ترتدى «الجلابية» نفسها بالتصميم نفسه حيث تجد اثنى عشر رجلا يلبسونها حتى لا تستطيع تمييز التفاصيل الواقعية بين واحد والآخر والتى يمكن أن تخرج المشاهد عن «القالب» الذى اخترته.. ولذلك أيضا فعندما ذهبت لأصور الأقصر والجبل تجنبت كل ماهو أخضر.. لأن هؤلاء ليسوا هم الفلاحين.. وإنما هم من أسميتهم «أهل الجبل» بينما أسميت الآخرين «أهل الوادى» وإن كنت لم أظهرهم أبدا وبالتالى أخفيت كل ماهو زراعة.. أو خضرة.. أو فلاحون.. لم يكن الفلاحون أو المجتمع الزراعى هو موضوع الفيلم إطلاقا.. وإنما هذه الشريحة المعزولة من «مجتمع الجبل» الذى يتعيش على تراث حضارى يكمن فى بطن الأرض من تحته دون أن يدرك قيمته بينما هو جزء منه لأنه هو تاريخه كله.

وبهذا المنطق نفسه فإن القاهرة أيضا لاتظهر فى «المومياء» إلا من خلال «أفندية الآثار» القادمين منها.. مايميزهم بالنسبة «لأهل الجبل» وهو ملابسهم والكتب التى يحملونها بعد أن «قرءوها» «والطربوش» الذى يميزهم عن «الخواجات».. وهم «أفندية» أيضا بدأوا يذهبون إليهم فى الجبل.. وهذا القاهرى جاء فى مركب من «الحديد».. فهذا هو القرن العشرون قادم إليهم إذن.. الحديد والتصنيع والآلة وصفارة المركب التى تصبح «ممثلا» هى الأخرى وليست مجرد آلة.. فهى تظهر فى الفيلم ظهورها الخاص بدخولها الخاص فى النيل وبمن عليها من القادمين من القاهرة.. كما لو

كانت «طبقا طائرا» قادما من المريخ دون أن تكون هناك ضرورة لترى المريخ لتعرف ذلك.. وعندما اضطررت لبعض الشرح فى بداية الفيلم بتقديم اجتماع علماء الآثار قدمتهم كمجرد أشكال غامضة على مائدة سوداء وكان هذا الاجتماع يتم فى الفضاء الغامض.. أو كان هذا هو «كهنوت» علم الآثار الذى كان جديدا ومجهولا فى ذلك الوقت من نهاية القرن الماضى.. إنهم مجرد مجموعة من الرجال يتحدثون.. ولكن أين؟ لاأستطيع أن أقول فى القاهرة أو فى أسيوط أو فى أسوان.. فما يقولونه هو المهم وليس المكان.. ولذلك قدمت هذا المشهد بلا ديكور وبلا ملامح.. فأنت تظل تجرد وتجرد كل ماليس أساسيا فى الفيلم لكى يصبح الأساسى مؤكدا وواضحا مائة فى المائة!

**● بمفهومك للتاريخ كحلقات ممتدة يتصل بها اليوم بالأمس.. ألا يمكن أن نقول إذن إن «المومياء» يمكن أن تكون له دلالة لن أقول سياسية.. ولكن مرتبطة بشكل ما بمصر اليوم.. فهل هى مصادفة أن يعرض فى عام ١٩٧٥ أى بعد حرب أكتوبر بسنتين؟.. وهل توافقنى على تفسيرى الشخصى لفيلمك بأن مومياوات الفراعنة فيه ليست هى مجرد أجساد الأجداد الراحلين فى ذاتها.. وإنما هى وكما قلت أنت نفسك منذ قليل جزء من الشخصية المصرية يجىء «أفندية الآثار» ليخرجوها من بطن الجبل حيث كانت تنتهك وتنهش على أيدى اللصوص إلى القاهرة حيث يجب الحفاظ عليها.. هل كان هذا التفسير فى ذهنك بشكل ما وأنت تصنع المومياء؟**

ـ لا أستطيع أن أقول هذا بالضبط لأننى كتبت سيناريو «المومياء» عام ١٩٦٧.. أى قبل حرب أكتوبر بست سنوات.. ولكن إحساسنا بضرورة الحفاظ على الشخصية المصرية كان قويا أيضا وبالذات عام ١٩٦٧.. ومازال قويا حتى الآن. ولكن هذه على أى حال هى ميزة شمولية الفن.. إنها تصل الأمس باليوم.. وإذا قدم فيلم هذه الرؤية الشاملة للتاريخ فهو فيلم لايموت بانتهاء عرضه.. مثل شخص ينادى بمبدأ ما.. فى فيلمه القصير «الفلاح الفصيح» مثلا ينادى الفلاح مطالبا بالعدالة منذ أربعة آلاف سنة ولا يزال ينادى حتى الآن.. فمن الغريب أن طموح الإنسان الدائم لم يتحقق وقضاياه لم تحل على امتداد الزمن.. أو أنها حتى عندما تحل فسرعان ماتضيع المبادئ الجديدة ويعم الظلم فيخرج رجل آخر لينادى من جديد.. وهكذا.. فالقاضى العادل أو الحاكم العادل يموت ليرثه آخرون قد يغرقهم الإهمال أو البذخ فتعود الأمور كما كانت.. وكانت هذه هى أزمة الإنسان دائما.. ولذلك كان هناك هذا الرجل الذى «ينادى» دائما.. على مستوى آخر ليس بعيدا عن هذا تماما تجد أن الإنسان يجد نفسه بين وقت وآخر غائصا فى قلب هذه «الدوائر».. فهو ينسى جذوره فى مرحلة فيتساءل: من أنا؟ ماهى مطالبى؟ وهنا يبعث من جديد..

**● ولكنى مازلت أريدك أن تربط «المومياء» بظروف مصر عندما بدأت كتابته عام ١٩٦٧..**

ـ لقد كتبته قبل النكسة مباشرة.. ثم بدأت التصوير بعد النكسة بستة أو سبعة أشهر.. وكان لها تأثيرها القوى جدا على بالطبع.. لاسيما أن أبى كان قد مات بعد النكسة بشهرين وغمرنى حزن شديد عليه.. ولم يكن ممكنا أن أفلت من تأثير هاتين الفاجعتين.. وأذكر أننى عندما كنت أحلق ذقنى كل صباح كنت فعلا أتحاشى أن أنظر إلى وجهى فى المرآة.. وما ينعكس من هذا على «المومياء» ربما كان هو محاولة التشبث بجذورى.. ليس بمعنى أن أفاخر بما أملك من آثار.. وإنما بتأكيد أن آلاف السنين التى تمتد ورائى لم تفلت من يدى بعد تماما بل إننى مازلت أستند إليها وأستطيع «القيام»..

إن مصر هى البلد الوحيد فى العالم الذى لم تتغير حدوده منذ ستة آلاف سنة.. كما لم يتغير اسمها أبدا.. وعندما تغير اسمها فى ظروف قريبة كان هذا شيئا مدهشا جدا.. فنحن قد نحارب الجميع أو نحب الجميع ولكن دون حاجة لأن نغير أسماءنا مجاملة للآخرين.. وليس ضروريا مثلا أن أغير اسمى من شادى إلى عبد الفتاح.. لكى أرضى ساكنا فى الشقة المجاورة اسمه عبد العليم! ومع ذلك فقد عاد اسم مصر كما لو كان لأنه كان حتميا أن يعود ولأنها كانت غلطة.. وربما كشف التاريخ عما إذا كانت هناك ضرورة حينذاك لهذا التغيير أم لم تكن.. فهذه أشياء لاتنكشف فى أسبوع ولا فى سنة..

**● إذا لم يكن البعد التاريخى فى «المومياء» هو سر إعجاب الأوروبيين به وكل هذا الدوى الذى أثاره لديهم.. لأنهم ربما يعرفون تاريخنا أكثر مما نعرفه نحن.. فما هو تفسيرك إذن لهذا الاعجاب؟**

ـ أنا نفسى لم أكن أتوقع هذا الذى حدث.. ولكن ربما كان ما أعجبهم هو مجموع عناصر الفيلم معا.. فالموضوع جديد بالنسبة لأوروبا.. وإن كانت قد حدثت بعض محاولات فى السينما الجزائرية والتونسية لتناول مشكلة البحث عن الشخصية القومية من خلال لقاء ثقافتين مختلفتين ومن خلال أكثر من

فيلم تتحدث عن هؤلاء الذين تركوا بلادهم وذهبوا إلى أوروبا واكتسبوا ثقافتها وطباعها وعادوا إلى بلادهم ليعانوا من إحساس الغربة أو الانفصال هذه .. وقد تكون المشكلة إذن إذ قد عولجت من قبل. ولكن فى «المومياء» كانت أول تجربة فى الشكل والموضوع مما تؤكد على مصريته .. وربما كان تكنيك الفيلم نفسه جديدا حتى بالنسبة للمهتمين بالسينما المصرية فى أوروبا بانسجام كل عناصره السينمائية وكعمل متكامل .. ولهذا كتبوا كثيرا جدا منذ أن عرض الفيلم لديهم فى عام ٧٠ لأنهم وجدوا فيه لغة السينما التى هى الصورة أساسا وقبل الكلمة .. بدليل أننا مازلنا نرى أفلاما من السينما الصامتة ومع ذلك نفهمها .. حتى إن البعض هناك كانوا يقولون لى إنهم كانوا يتابعون «المومياء» دون أن يقرءوا الترجمة إلا بين وقت وآخر .. لأنهم يفهمون مايحدث من خلال الصورة نفسها ومن الجو ومن الإحساس بوزن التاريخ على أكتاف الشخصيات .. ومن الجبل الواقف خلفهم غامضا .. ومن المركب القادمة فى النيل .. ومن الملابس المتناقضة بين فريق وفريق .. فحتى لصوص المقابر قدمهم الفيلم بإحساس بالجلال فى ملابسهم وتحركاتهم .. كما قدم تلخيصا مركزا للعائلة فى الصعيد .. الإحساس الطاغى بالاحترام والكرامة حتى لايظهر الرجل ضحكته ولا دمعته كما يقولون .. وكل هذا لاترى منه فى الفيلم إلا معناه أو «رائحته» الخاطفة .. ومجرد الإحساس المكثف بمجموع التقاليد التى تحكم هذا المجتمع ..

**● هل استفدت فى هذا كله من كونك صعيديا أنت نفسك ؟**

ـ مائة فى المائة ..

**● ماهى علاقتك إذن بالمنيا حيث تنتمى عائلتك رغم أنك ولدت فى الإسكندرية وتعلمت فيها ؟**

ـ لقد تأثرت بالمنيا تأثيرا قويا .. فكل إجازاتى كنت أقضيها هناك .. بل إن المنيا مازالت موجودة وبقوة حتى الآن فى بيتنا فى القاهرة رغم أى تغيير فى الملابس أو اللغة أو السلوك .. وأقاربى كانوا يجيئون دائما أو كنا نذهب نحن إليهم .. بل إن كثيرين منهم يعيشون الآن فى القاهرة ولكنهم مازالوا يحتفظون بجذورهم الصعيدية هذه .. بالضبط كما كانت مصر تحتفظ بشخصيتها تحت أى استعمار وفى مواجهته .. ومازال «سلوك العائلة» هو الذى يحكمنا جميعا .. فهذه أشياء لاتختفى بسهولة ..

● ما الذى وضعته فى «المومياء» من هذه الاشياء؟ ـ من الصعب أن أحدد .. فكل تفصيلة فى الفيلم لها أصل ولها تفسير ..لقد كتبت السيناريو فى ثلاث سنوات .. كنت أفكر وأكتب وأعيد الكتابة وأعيد تركيب الأشياء معا .. فلم تكن مجرد فكرة خطرت لى فكتبتها .. وإنما هو نتاج أكثر من تأثير من الماضى ومن خبرتى ومن رؤيتى .. وربما بتأثير حتى من مشاهداتى فى السينما الحديثة أو الروايات الحديثة .. وكل هذه العناصر تتجمع فى نسيج واحد على مهل وأنت تكتب وتراجع نفسك .. فالفيلم هو كل الأشياء التى عشتها أو اطلعت عليها وكل ما أحسه الآن فى شخصيتى اليوم من أحاسيس سواء كانت خاصة أو عامة .. كل هذا لابد أن يجد له مكانا فى الفيلم .. ولهذا استغرق وقتا طويلا فى الكتابة . لانى لا أتعجل .. عمرى ماتعجلت أبدا ..

**● هذا يقودنا إلى مشكلة «البطء» .. فأنت متهم بالبطء .. فهل هى تهمة فعلا .. أم أن هذا نفسه هو أسلوب فى العمل ؟ .. فكيف تكتب مثلا سيناريو فيلم فى ثلاث سنوات ؟**

ـ ولكنى كنت خلال هذه السنوات مازلت أعمل كمهندس ديكور .. وبالنسبة لشخص يكتب سيناريو لأول مرة خصوصا إذا كان هو الذى سيخرجه فلابد أن تأخذ المسالة وقتا أطول من تجربته الثانية .. ورغم ذلك فلقد استغرقت كتابة فيلمى الثانى «أخناتون» وقتا أطول من «المومياء» ولكن لأسباب أخرى .. والمسألة ليست بطئا ولكنها عمل يومى مستمر سواء كنت أكتب فعلا أم أدير الموضوع فى عقلى .. وأحيانا أفكر فى الموضوع وأنا آكل أو وأنا سائر فى الطريق دون أن أرى ماحولى وإنما بإحساس أو حتى بمجرد نصف إحساس أن أتجنب الوقوع فى بئر مثلا .. ولكن تشغل ذهنى القصة أو حتى مجرد نقطة معينة أو شىء لمحته وأنا سائر يمكن أن يوحى لى بفكرة فأنا أعمل فى الفكرة باستمرار إذن وليس عن بطء ولكن عن دراسة متعمقة جدا لكل تفصيلة .. وهذا أجمل شىء فى حياتى كلها .. بحيث بمجرد أن أبدا التصوير يخرج كل شىء من عقل الواعى بسهولة بالتكنيك بكل التفاصيل .. لأنى هنا أكون مجرد «منفذ» لما دار فى عقلى كثيرا .. وهذه ناحية مهنية أو حرفية بحتة فى عملية الإخراج والمونتاج لأنك تكون قد دخلت فى «الآلة» بالفعل .. ولكن فترة تحضير وتنظيم وترتيب الأشياء وإعادة فكها لتركيبها من جديد تكون هى أجمل فترة أعيشها من مراحل خلق الفن .. ولذلك فهى كلما طالت وامتدت فأنا مستمتع وكأننى أقوم بنزهة ..

**● ولكن فترة التنفيذ هذه فى «المومياء» بمعنى التصوير استغرقت وقتا اطول من اللازم رغم ذلك ؟**

ـ لأن هيئة السينما نفسها أوقفت التصوير مرتين منهما مرة استمرت شهرين لعدم وجود فلوس .. ومرة تعطلنا

بسبب حادث وقوع **عبد العزيز فهمى** على ساقة فوضعها فى الجبس لشهرين آخرين.. ثم لم تصلنا نتيجة المعمل من إيطاليا لثمانية أشهر.. وبعد هذه المدة اكتشفنا أن ثلاث لقطات «باظت».. فأعدنا تصويرها.. وهكذا كنا عايشين طوال هذه المدة فى جهنم حقيقية.. ولكن مدة التصوير الفعلى خلال هذا كله كانت اثنى عشر أسبوعا فقط.. بينما صورت «الفلاح الفصيح» كله فى ستة أيام..

**● ولماذا تأخر عرض «المومياء» نفسه فى دار السينما لخمس سنوات كاملة بعد إنهائه ؟**

ـ لأن «المومياء» كان مرفوضا من هيئة السينما التى أنتجته.. قالوا إنه لاتوجد دار عرض ستقبله.. «اركنوه».. مع أن الهيئة نفسها تملك دور عرض وأنت تذكر أول عرض خاص للفيلم عام ٦٩.. ثم عرضناه فى «نادى السينما» وكتبت أنت.. ومع ذلك فلم ينقذ الفيلم إلا نجاحه غير المتوقع فى مهرجان «فينسيا».. وهو نجاح لم أكن أتوقعه أنا نفسى لأننى كنت «مضروبا» تماما وكان قد تم إهمال الفيلم بالفعل.. ثم فاجأتنى فى فينسيا نفسها مشكلة أخرى غريبة هددت بعدم عرض الفيلم هناك.. فلقد بحثوا عنه فلم يجدوه مع أن النسخة كانت موجودة هناك.. ولكن حدث اللبس عندما تغير اسم الفيلم من «المومياء» إلى «يوم أن تحصى السنين» ولم يدركوا أنه الفيلم نفسه.. وكانت المشكلة نفسها قد حدثت فى مهرجان كان حيث ادعوا أيضا أنهم لم يجدوا النسخة بينما أنا فى مصر لا أدرى بما يحدث.. ولكن مهرجان فينسيا عام ٧٠ هو الذى أطلق الفيلم بعد ذلك.. فذهب إلى قرطاج حيث حصل على **جائزة النقاد**.. ثم مهرجان لندن وحصل على جائزة **«معهد الفيلم البريطانى»** وعدة مهرجانات أخرى كان آخرها فى باريس حيث حصل على **جائزة جورج سادول** كأحسن فيلم أجنبى فى العالم سنة ٧٠.. وعندما وجدوا أن الفيلم حصل على ثلاث جوائز فى شهرين فقط اكتشفوا هنا أن «المومياء» لم يكن «وحش» إذن.. وأننى لم أكن «غلطان قوى».. ووافقوا هنا على أن يشتريه الإنجليز وعلى أن يبقى «النيجاتيف» فى المعمل فى إيطاليا.. فوافقوا أخيرا وبعد خمس سنوات على عرضه فى مصر:

**● وطوال هذه السنوات الخمس منذ انتهائك منذ «المومياء».. مازلت تعمل فى «أخناتون» ؟**

ـ فى انتظار «**أخناتون**» انتهيت من كتابة موضوعين معاصرين انتهيت من أحدهما بالفعل ومن معالجة الآخر.. وهنا سأحكى لك شيئا غريبا.. كنت قد بدأت كتابة أحد هذين الموضوعين وتوقفت عند نهايته التى لم أكن أريدها سوداء تماما.. ثم حدثت حرب أكتوبر فبرهنت لى على بشىء كان ينقصنى إدراكه فى سياق القصة فاستوحيت النهاية من حرب أكتوبر وكأنها حدثت فى هذا التوقيت بالذات لكى يكتمل السيناريو.. فبعد أن مرت سنتان على أكتوبر وأصبح تاريخا هو نفسه «كنا نسجل هذا الحوار فى ١٩٧٥» بدأت بعض النتائج تتضح لتكتمل بعض الأمور فى ذهنى..

**● إنه خبر مثير أن يكتب شادى عبد السلام فيلمين معاصرين عن الحاضر وليس عن التاريخ.. ما الذى تنوى أن تقوله فى هذين الفيلمين ؟**

ـ إنه الإصرار نفسه والاستمرار فى هذا الشعب.. فهو يقع ويقوم.. ولو حدث ان «وقع» مرة أخرى «يقوم».. وكأنما لديه إصرار خرافى.. ومجرد أنه مازالت تصلنا الخضراوات والخيرات من الريف. عندى دلالة مهمة جدا.. إن هذا الشعب كلما حدثت نكسة.. ينتج.. وهذا هو موضوع الفيلم الذى قد يطول إلى ساعتين ونصف أو ثلاث ساعات.. ومن خلال عدة أفراد من عائلة معاصرة تعيش بيننا الآن والاستمرار والترابط بين ثلاثة أجيال من هذه العائلة.. ثم من خلال التناقض بين القاهرة والريف ليس بمعنى الكراهية بينهما.. وإنما من خلال تركيب هذا وذاك وتأثير كل منهما على الآخر.. وكيف يتأقلم كل جيل مع الإحداث التى تقع حوله والتى تغيره شكلا وموضوعا ولكنه مرتبط حتميا بالأجيال الأخرى وكلهم يحكمهم ضمير واحد.. وهى ستكون رواية جديدة جدا فى أسلوب سردها عن كل أعمالى الأخرى لأنها ستكون رواية معاصرة.. وفيلمى القصير «**جيوش الشمس**» ليس إلا تجربة من تجارب هذا الفيلم الروائى الطويل.. فعندما بدأت حرب أكتوبر لم أكن أعرف ما الذى سيحدث بالضبط ولا كيف حتى سأصور فيلما عنها ولا ماذا أقول فيه.. ثم عندما ذهبنا إلى الجبهة لنصور توقفنا كالعادة لأن الفيلم الخام كان قد نفد وتعطلت البطارية فقضيت سنة كاملة فى تصوير وتركيب «**جيوش الشمس**» كانت فكرة الفيلم الروائى تختمر خلالها فى ذهنى.. وعندما تكتمل كتابته روائيا تماما سيكون فيه ملامح كثيرة جدا من «**جيوش الشمس**».. وهناك شخصيتان أخذتهما من المعركة بالضبط.. وجدتهما فى الواقع ولم يكن ممكنا أن أجدهما فى أى كتاب أو أى خيال أو إيحاء.. ومع ذلك فإن كل موقف الحرب فى هذا الفيلم الذى يمتد لثلاث ساعات لن يستغرق أكثر من عشرين دقيقة.. ولكنه يبدأ قبلها بست سنوات وينتهى بعدها بسنتين.. ولكن هذه الدقائق العشرين هى خلاصة وتركيز كل ماخرجت به من سفرى إلى الجبهة والمعركة.. لأننى أعتقد أن من يكتب فيلما معاصرا لابد أن يعايش هو نفسه

مايكتب عنه.. ولكننا نرى من يكتبون عن الريف وهم لم يخرجوا أبدا عن حدود شبرا.. ومن يصنعون أفلاما عن أزمات الفلاحين ولكن من خلال المجلات والكتب ودون أن يعايشوها.. بينما الفنان لابد أن يكون معاصرا فعلا للناس وللوقت وللأزمات التى يتحدث عنها.. وإلا فعليه ألا «يحشر» نفسه فيما لا علاقة له به ليصنع ما «يجب» أن يصنعه لمجرد أنه «موضة» بل ماهو مقتنع به فقط ومعاصر له ودارس وفاهم.. أما التجارة فهى شىء آخر.. أنا مثلا لم أعايش الكباريهات ولا أعرفها.. ولكنى أيضا لا أستطيع أن أقول إننى معايش للريف مائة فى المائة.. لكن بيئتى فى الصعيد نعم.. ولكن ليس بما يكفى تماما.. لأن «الفيلتر» الذى ستخرج من خلاله صورة هذا الصعيد الذى أعرفه.. سيكون قاهريا مائة فى المائة.. ولذلك فعندما سأقدم هذا الريف سيكون باعتباره نقيض القاهرة.. ولكن ليس هو الريف فى ذاته.. لأنى ببساطة لا أستطيع هذا.. وسأكون كاذبا لو قلت إننى أعرفه بالضبط.. فالواقع أننى لا أعرفه..

ويصمت شادى عبد السلام قليلا كعادته بعد أن يقول «هه» ليطمئن إلى أنك تتابعه فى إيقاعه الهادئ وهو يتحدث أو يتحرك بأناة أو يشعل سيجارة «مصرى» بين وقت وآخر.. ثم ينتبه فجأة من الفضاء الذى كان يحلق فيه وهو يحدثك.. فكل ماكان فى شادى عبد السلام كان يوحى لك بأنه يحلق فى عالم آخر. وكأنه هو نفسه كان ينتمى لكوكب آخر أكثر رقيا وشموخا من كوكبنا هذا.. ولذلك فلم يكن مقدرا له أبدا أن يصنع هذه الأفلام أو أن يحقق هذه الأفكار التى يحلم بها بعيدا عن أرض واقع خشن وشديد القبح والشراسة.. ولذلك فلقد نظر إلى فجأة وقال: هه.. احنا خرجنا من فين؟

وقلت: من فكرة فيلمك المعاصر الأول.. ماذا عن الفيلم الثانى؟

قال: إنها قصة بسيطة جدا جدا عن الإنسان عندما ينشغل إلى حد الجنون بفكرة معرفة المستقبل.. وهو البحث الذى ينشأ عن عدم الثقة وفقدان التوازن ربما بسبب تقدم السن خصوصا عندما تكون قصة امرأة ليس لأنها أصبحت عجوزا.. ولكن لمجرد إحساسها بأنها دخلت حلقة جديدة وبدأت تشعر أن جيلها أصبح يتأخر أو يتساقط.. فيبدأ واحد يمرض.. والآخر يموت.. فيبدأ ذعرها لمعرفة المستقبل.. ويبدأ بحثها عمن يحدثها عن هذا المستقبل إلى أن يتحول إلى جنون.. ويؤدى بالطبع إلى الانهيار.. لأنك فى حالة كهذه تشغل نفسك بموضوع غير موجود.. وتنسى الحاضر الذى تعيشه بالفعل.. وبينى وبينك فهو موضوع غريب.. أقرب إلى التنجيم بشكل ما!

**● وهل تكتب السيناريو بمفردك؟**

- نعم.. لأن الموضوعات المعاصرة لا تحتاج إلى الجهد الذى تفرضه الموضوعات التاريخية من البحث فى المراجع والنصوص المعقدة.. فضلا عن عدم قدرتك على التصرف فى التاريخ بحريتك بنفسها فى الموضوعات المعاصرة التى هى من صنعك بالكامل.. وسوف أجرب نفسى فى هذين الفيلمين.. وقد أعود بعدهما إلى التاريخ.. لا أعرف بالضبط..

كتب شادى عبد السلام هذين الفيلمين المعاصرين بعد أن كتب «أخناتون» وفى فترة انتظاره لعل عقبات تنفيذه التى لم تحل أبدا حتى خلال ١١ سنة بعد إجراء هذا الحوار.. فلم يقدر له لا أن يصنع «أخناتون» ولا الفيلمين المعاصرين.. فهل يبحث أحد عنهما ويحاول إخراجهما إلى النور تخليدا لذكراه؟ ■



من فيلم الاهرامات وماقبلها



حوارات

# فى صحبة مفكر وشهيد السينما المصرية شادى عبد السلام

## وحوار معه لم ينشر

عبد الرحمن أبو عوف

قا صعبة ومستحيلة ومجهدة، محاولة الكتابة عن صداقتى الحميمة وانتمائى لمدرسة مفكر ومؤلف وشهيد السينما المصرية – شادى عبدالسلام والتى بدأت فى شتاء عام ١٩٧٢.

لأنها تدفع الكاتب لوضع كل جهده وإبداعه فى الكتابة لتساؤل قلق وصعب.. هل أدرك جوهر درس هذا الفنان المعلم الذى رفض فى كبرياء التنازل والتكيف مع ظروف وأوضاع السينما والفن التجارى؟ وظل يقاتل وحده من أجل مشروع تأسيس سينما مثقفة لها خصوصية وأصالة وتفرد الشخصية المصرية وعبقريتها بتراثها الحضارى، ولغتها ورموزها ومجازها الذى مازالت تنطق به آثارها الشامخة والتى قهرت الزمن والأبد.

■ إننى أتساءل وبعد أن عشت سنوات فى صحبة شادى وكنت أحد الشهود على مأساته التى انتهت برحيله كمدا وقهرا بعد أن يئس من إبداعه فيلمه – أخناتون الذى ظل يعد كل عناصره الفكرية والفنية عشر سنوات وأدرك فى مرارة أن المرحلة التاريخية الكئيبة بعد السبعينيات والتى شهدت تنازلات وتراجعات عن مشروع النهضة الناصرى الذى أتاح إبداعه لفيلمه الخالد – المومياء – فيلمه الروائى الوحيد.

■ فأنا لا أنسى وقبل رحيله بأشهر وقد أنشب فيه المرض مخالبه وكان قد عاد من فترة علاج بأوروبا... وكنا نجلس فى كافيتريا شبرد وطلب منى ألا نسهر لأنه تعود فى المستشفى أن ينام مبكرا همس لى أكثر من مرة فى هذا اللقاء (هذه المرحلة والوقت ليس مرحلتى ولا وقتى... لقد تغيرت الظروف التى تسمح بإبداع وتحقيق فيلم أخناتون..».

■ والآن وأنا أستمع فى أسى وحزن وإجلال لصوت شادى عبر زجاج الموت البارد فى آخر حوار سجلته له قبل رحيله بحوالى عام. وعثرت عليه بعد أن كدت أفقده فى هرولة واضطراب نقل مكتبتى بعد أن تأثر منزلى بالزلزال.

■ الآن أتوحد مع صمت الورق وأحاول أن أستعيد وأشيد لحظات مفعمة ومثقلة بالحب والصداقة، والفكر والفن أمضيتها فى صحبة شادى، كانت قمتها عندما صحبته كواحد من مستشارى المادة العلمية لفيلم أخناتون إلى الأقصر حيث أمضينا عشرة أيام مع تلامذته ومعاونيه وأبرزهم مهندس الديكور صلاح مرعى، ومجدى كامل والمخرج محمد هاشم ومهندس الملابس – أنسى أبو سيف والفنان محمود مبروك وآخرين، حيث كان شادى يدرس ويحدد أماكن التصوير ويقوم بعملية بحث وتنقيب عن بقايا آثار

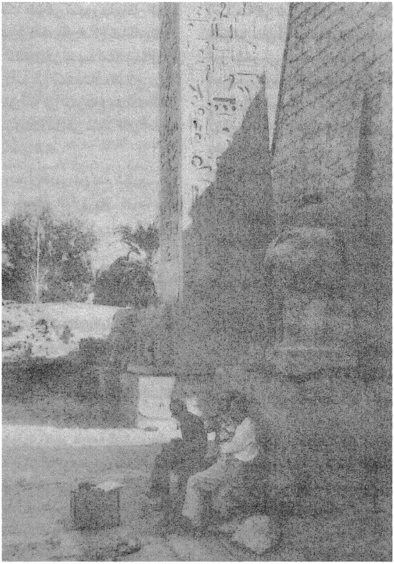
أخناتون التى نجح كهنة آمون فى إزالتها لتمرده .. فالإخراج عند شادى عملية علمية .. وبحث ودراسة لا تقوم على التلقائية ... ولقد قرأت عبر عينى وعقل شادى سر أسرار المعمار والنحت والتصوير الفرعونى واستكملت ثقافتى عن المصريات فهو فيلسوف ومنظر ومستوعب لطقوسها ورموزها نادرا ما يتكرر فى ثقافتنا.

....

■ وعندما شاهدت فيلم – المومياء – أو ليلة حساب السنين فى نادى السينما عام ١٩٦٩ أدركت أننى أمام فنان ومفكر من طراز فريد.. هو دارس ومستوعب ومنظّر للثقافة والفن والمعمار الفرعونى، وبصير بسر أسرار جوهر الحضارة المصرية القديمة، وقادر على تحويلها إلى مشاهد ولوحات تشكيلية، ومبدع لسيمفونية بصرية.. تقدم – الصورة – الفكرة.. حيث يقدم المعنى والدلالة والمغزى بلغة المنجز المرئى.. وقدرة فذة على السيطرة على لغة السينما حيث تصبح – الكاميرا هى القلم الذى يدرس ويقرأ ملامح الواقع التاريخى واليومى والإنسانى.. وكل ذلك يعطى بناء كلاسيكيا مهيبا له إيقاعاته المنتظمة ونسقه الجمالى.. غير أنها كلاسيكية معاصرة تعنى بقدرات كل وسائل التعبير الحديثة من موسيقى ورسم وديكور ومعمار وأخيرا أداء تمثيلى.

■ بعد ذلك حرصت على مشاهدة فيلمه القصير وهو مزيج من الفيلم الروائى والتسجيلى أقصد (الفلاح الفصيح) وأتيح لى قراءة سيناريو الفيلم.. وهو نص له جمالياته الأدبية وعذوبة وفخامة اللغة، وسرده الذى يمزج بين القصص الملحمى والتركيز الدرامى.

إن قصة – شكاوى الفلاح الفصيح – من عيون الأدب المصرى



القديم، وكما جاء فى كتاب – سليم حسن – الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة– [كان رجل اسمه (ختوم أنوب) وهو فلاح مصرى له زوجة اسمها (مارى) قال لها.. :إنى ذاهب إلى مصر لأحضر منها طعاما لأطفالى فا... وكيلى القمح الذى فى الجرين وهو ... بقى من الحصاد الماضى، ثم ترك عشرين مكيالا من القمح لزوجته وأولاده، وعلى ذلك ذهب الفلاح إلى مصر بعد أن حمل حميره بالسماد والنبات والنطرون والملح وعصى من (بامبو) وفضيات وجلود الفهد وفرو الذئاب والخيزران، وأحجار (سنوت) وأحجار (عياو).. الخ، وسافر هذا الفلاح إلى الجنوب ووصل إلى مدينة (مدينت)، وهناك رأى رجلا يدعى (تحوت نخت) وهو ابن (أسرى) وهو من مستخدمى المدير العظيم لبيت (رنزى) – قال هذا الرجل عندما شاهد الفلاح (ليت لدى وثنا قويا) حتى أتمكن من سرقة متاع هذا الفلاح.

■ وبعد مؤامرة استولى (تحوت نخت) على الحمار وما يحمله وضرب الفلاح وعندئذ أتى هذا الفلاح ليقدم ظلامته إلى المدير العظيم للبيت (رنزى) فقال (يا مدير البيت العظيم يا سيدى يا أعظم العظماء يا حاكما على ما قد فنى ومالم يفن.. إذا ذهبت إلى بحر العدل

وسحت عليه فى نسيم رخاء، فإن الهواء لن يمزق قلعك وقاربك لن يتباطأ، وكانت هذه الشكوى فى عهد الملك (بنكاورع) الذى أمر بأن أستضاف الفلاح .. وألا يتحقق أمله فى استرجاع ممتلكاته ليظل يقدم ويسترسل فى شكواه الذى أعجب بفصاحتها الملك.

وبعد أن انتهى من تسع شكاوى.. أمر الملك بإحضار السارق ونقل كل ما يملك إلى الفلاح الفصيح وأكرم وأعيد إلى حقله فى حقل الملح.

■ لقد ترجم شادى هذه القصة الأدبية بلغة الكاميرا والصورة والتجسيد الفيلمى وأداء الممثلين البارزين - أحمد مرعى فى دور الفلاح، وأحمد حجازى فى دور اللص (تحوت نخت) إلى فيلم تاريخى أسطورى حيث شيد المناظر والملابس من خصوصية العصر الفرعونى، وصور طبيعة الريف وسطوع الشمس فى أرض مصر.. وأبرز قضية الظلم والعدالة فى عمق ووجدان الشعب المصرى، غير أنه جعل من بناء السيناريو ولغته المكثفة والشاعرية. لغة تتجاوز المحلى إلى العالمى وتتجاوز العصر القديم لتظل تخاطب الإنسان المظلوم فى كل مكان حتى الآن .

■ إن صوت هذا الفلاح عبر فيلم شادى مازال يصرخ قائلا لفرعون (أقم العدل، انشر الخير، دمر كل شر) وتواصل الكاميرا حركتها عبر نسيج الرمال من هذا النسيج الذى صنعه الريح)، (كن كالرخاء القادم الذى يقضى على المجاعة) الخ.

....

■ ومع أن فيلم (المومياء) استقبل فى أوروبا بحفاوة وتقدير ونال أكثر من جائزة فى عدة مهرجانات عالمية فى روما وباريس وغيرهما، وتحدث عنه كبار النقاد العالميين كمنحنى تاريخى وعلامة فى تطور السينما المصرية وأجمعوا على أن **عبدالسلام** واحد من أبرز مخرجى السينما الجديدة سينما المؤلف... ووضع اسمه وإنجازه فى موسوعات السينما ومراجعها العالمية إلا أن الصمت المتعمد والتجاهل فى مصر وطنه ظل مفروضا على الفيلم.. فلم يعرض للجمهور الواسع تحت دعاوى أنه فيلم غير جماهيرى وكنت وقتها عام ١٩٧٢ اعمل محررا أدبيا بمجلة روز اليوسف فشعرت بالغضب والقلق من هذاالوضع.. واتصلت **بشادى عبدالسلام** بعد أن التقيت به فى عدة ندوات خاصة وأخبرته برغبتى فى إجراء حوار واسع معه فرحب على الفور، وكان **شادى** فى هذه الفترة يعمل مديرا لمركز الفيلم التجريبى ويقود فريقا من المخرجين والسينمائيين الشباب.. يبدعون تحت إشرافه وإرشاداته أبرز وأعمق الأفلام التسجيلية والتجريبية ومنهم **سمير عوف وهاشم النحاس وداود عبدالسيد ومحمد شعبان** وآخرون كان المركز التجريبى للفيلم معمل بحث ودراسة وتجريب، أسس اتجاها ونهجا علميا وفنيا معاصرا فى السينما التسجيلية مازالت ثماره تعطى حتى الآن رغم حصاره والتآمر عليه.. وأبرز دليل على ذلك أن أهم مخرجى الأجيال الجديدة الآن مروا بهذا المركز وتعلموا فى رحابه وأتقنوا لغة التعبير السينمائى تحت رعاية **شادى عبدالسلام**.

■ وكان شتاء عام ١٩٧٢ قاسيا .. ودعانى **شادى** إلى منزله منزل الأسرة بالزمالك فقد كان يمر بوعكة صحية، ويبدو أنه آثر إجراء الحوار فى بيته بعيدا عن صخب وضجيج مكتبه بمركز الفيلم التجريبى.. فقد كان لديه كثير مما يريد أن يبوح به، ووجدته معتكفا بحجرة مكتبه المهيبة الأنيقة الأثاث، حيث صفوف الكتب فى كلاسيكيات الأدب العالمى الإنجليزى والفرنسى والألمانى، ويغلب على المكتبة مراجع وموسوعات عالمية فى المصريات والفنون والآداب المصرية القديمة فى النحت والعمارة والتصوير والميثولوجيا .. بجانب موسوعات عن السينما والفنون المعمارية والتشكيلية والموسيقية، وشعرت أنى فى مكتبة عالم موسوعى وأثرى فذ يجلس بجانب أجهزة لاستماع الموسيقى مجسدة للصوت.

ووجدته عملاقا طويلا رغم نحافته، ملامحه جنوبية وفرعونية صلبة وحادة ووسيمة، تتركز كل سمات شخصية الأسرة فى عينيه؟ اللتين تنظران للأغوار فتكشف أعماقها.. غير أنه مصرى بسيط متواضع حالم، واثق بنفسه، وقد بهرتنى وطريقته فى الحديث الهادئ وغزارة معلوماته وثقافته الأدبية والفنية.

وتأملت اللوحات التى تشمل كل مدارس الرسم الكلاسيكى والمعاصر والتجريدى، مختارة ومعروضة فى أناقة وذوق رفيع، باختصار كان جو الشقة حالما وشاعريا يعبق بسحر الفن والفكر والأضواء خافتة والشيش مغلق والستائر مسدلة، ولسوف تشهد قاعة المكتبة فى المستقبل عديدا من الأمسيات أمضيتها فى صحبة **شادى** نتحاور ونتحدث عن تجليات وأسرار الحضارة المصرية القديمة وتاريخ مصر القديم وعن السياسة وقضايا المجتمع، فرغم نزعته واستغراقه فى التاريخ فلم يكن معزولا عن صراعات ما بعد السبعينيات، وكان يتبدى لى أرستقراطى التفكير إنسانى النزعة فى الموقف السياسى يضيق بالإيديولوجيات الجاهزة ويكره النظم الشمولية فثقافته وتكوينه أوربيان رغم جذوره المصرية العريقة وهذا سبب بعض الخلافات والمشكلات فى رؤيتنا للفلسفة والنظم الشيوعية والليبرالية ... حيث كان علمانيا راديكالى النزعة مع شىء من التصوف غير أنه فى النهاية موسوعة متحركة حية لتراث المصريات والتاريخ

المصرى القديم هو عشقه وحياته وحلمه الذى ظل طوال عمره مخلصا له يتحدث عنه كشاعر يستنطق هذه العمائر والآثار والتماثيل بلغة عصرنا.

■ وفى دقائق تم التواصل بيننا وأدرك شادى جدية رغبتى فى الحوار معه وأنى قمت بدراسة إبداعه وقراءة كل ما كتب عن تفرده وصوته الخاص وعبر سؤالى الأول عن النشأة والتكوين والبدايات.

راقبته وهو ينظر للبعيد ويتدفق كالسيل فى سرد نشأته فى المنيا فى حضن أسرة صعيدية عريقة فالوالد محام كبير احتل أرفع مناصب القضاء وكيف تفتح وجدانه على مشاهدة وحب الآثار الفرعونية فى المنيا وملوى مدينة العمارنة التى بناها أخناتون وصحبه أبوه إلى الأقصر وأسوان وغرس فيه حب الحضارة الفرعونية وعلمه كيف يقرأ عنها عن طريق الصور والمجلات وإتقان اللغات الأجنبية غير أنه أصيب فى طفولته بمرض منعه من الانتظام فى الدراسة فترة أنفقها فى القراءة الأدبية والفنية والتاريخية والرسم والتصوير والتصميم ونمت قدرات الخيال كبديل للاعتكاف فى البيت واكتشف حبه للرسم والمعمار فدخل بتشجيع من والده كلية الفنون الجميلة ليدرس العمارة فتفوق فى دراستها وأمضى فترة التجنيد العسكرى فى صبر واكتسب منها الانضباط والنظام.. ما أسرع ما اكتشف حبه ورغبته لدراسة السينما والعمل بها وكان حظه أن يعمل مع صلاح أبوسيف مخرج الواقعية المصرية وأن يبرع فى هندسة الديكور وتصميم المناظر والملابس عن دراسة دقيقة للعصر والبيئة والحضارة.. وقد اكتسب هذه المعرفة من فنان دارس للحضارة المصرية هو **ولى الدين سامح** ومن المهندس المعمارى **حسن فتحى.. وويصا واصف** ومدرسة الفيوم... لذلك كان أبرع مهندسى الديكور للأفلام التاريخية ولعل أبرزها **فيلم صلاح الدين الأيوبى ليوسف شاهين.**

■ ولقد أكسبته هذه المرحلة خبرة عملية وفكرية بواقع السينما المصرية واتجاهاتها والحلقة المفرغة التى تدور فيها وخضوعها لآليات المفاهيم التقليدية والتجارية رغم وجود قطاع عام فى السينما وحتى المحاولات التى حاولت الخروج من النسق التقليدى لم تشبع رغبته فى اكتشاف أسلوبية تعبيرية لها خصوصيتها المصرية وبعدها الإنسانى لم يقتنع بواقعية **صلاح أبوسيف** أو تجريب **يوسف شاهين**... لقد اكتشف فى نفسه الميل للإخراج وكان عليه أن يرحل إلى أوروبا ولندن بالذات ثم باريس ليدرس ويطلع على أحدث أساليب الإخراج والاتجاهات الجديدة **وشادى** منذ صباه ولظروفه العائلية عرف السفر إلى أوروبا غير أنه هذه المرة كان يرغب فى استكمال تكوينه وثقافته وقد شارك فى بعض الأفلام التاريخية ولعل أبرزها فيلم **كليوباترا** غير أنه لاحظ مفاهيم زائفة لتقديم الفيلم التاريخى خاصة الذى يقدم مرحلة الحضارة المصرية القديمة والرؤى الغربية الاستشراقية فى فهم البعد السياسى والحضارى لمصر القديمة فتمرد على كل ذلك لكى يقدم خلاصة ثقافته ورؤيته بعد أن أتقن لغة الكاميرا ومفردات وجماليات الإخراج وبدأ يستفيد من قراءاته وبحوثه فى تاريخ مصر القديم وعلم المصريات وفلسفة الحضارة المصرية ولكن الأهم أن هذه المرحلة كانت تشهد صعود المشروع الناصرى للنهضة والتحرر وبدأت مصر تلعب دورها فى المجال الإفريقى والأسيوى.. وكانت جدلية الصراع الاجتماعى تطرح صراع الجديد مع القديم وفكرة البحث عن هوية للشخصية المصرية توزعت بين المفاهيم القومية العربية والخصوصية المصرية... فبدأت تختمر فى ذهنه وسط صخب هذه التحولات فكرة فيلمه **المومياء** أو ليلة حساب السنين وقد عرض الفكرة على **روسيللينى** الذى قدمها للوزير المستنير ثروت عكاشة فتبناها ولعب **نجيب محفوظ** الذى كان يرأس مؤسسة السينما فى ذلك الوقت دورا فى تمويل الفيلم.. رغم الصوت النشاز الذى يحمله وهو العودة لأصول الشخصية المصرية الفرعونية فى وقت كان يرتفع شعار النهضة العربية وعروبة مصر وتطرف دعاة هذه المفاهيم الشوفينية... ولسوف يقف عبدالرازق حسن الماركسى والذى كان مسئولا عن شركة الإنتاج السينمائى ضد تمويل الفيلم والموافقة عليه تحت ستار هذه الدعوة وتكشف شهادة المستشار والناقد السينمائى **مصطفى** درويش عن هذه الأسرار ولكنه وافق رغم ذلك على الفيلم وكان وقتها مسئولا عن الرقابة على المصنفات الفنية.

■ لقد استغرق الإعداد والتحضير لإبداع المومياء خمس سنوات وتحملت الدولة مبالغ طائلة فى تمويله... وأثمر كل هذا فيلما عالميا توافرت له كل شروط الإتقان الفنى والجمالى.. وولدت لأول مرة فى مصر سينما المؤلف فالقصة والسيناريو والإخراج قام بها **شادى** ،كانت الكاميرا هى القلم الذى يترجم الرؤية وقام بالتصوير أعظم مصورى السينما المصرية **عبدالعزيز فهمى** وأعد الديكور المهندس المبدع **صلاح مرعى** وعديد من الفنيين فى الملابس والصوت والإضاءة والمونتاج... كانت عملية مكتملة من الإبداع قادها **شادى** فكشف عن جلال وخلود قرية **القرنة** ومعابد الأقصر والكرنك ووادى الملوك وصاغ لوحات رائعة بصرية لمهابة وشموخ المعمار والنحت المصرى كخلفية لموضوع فى صميم المعاصرة... إن الأحداث المكثفه والوقائع التى تقوم على ثلاث مستويات الماضى والحاضر والمستقبل فالمومياء هو تاريخ فترتين فى

جدال مع الحاضر فترة التاريخ القديم الفرعوني وفترة تاريخ الحدث ١٨٨١ والفترة الثالثة هي فترة حيرة **ونيس** ابن قبيلة عبدالرسول التي تعيش على سرقة كنوز الآثار ويبيعها لتجار ومهربي الآثار..

وكل ذلك يقدم في ٢٤ ساعة تختزل لثلاث فترات والبناء كلاسيكي جديد فيه الصرامة والنظام والإتقان الشكلي غير أنه يبلور قضية صراع الجديد مع القديم والتقاليد السلفية **فونيس** ابن قبيلة الحربات والتي عاشت على سرقة مقابر الملوك وأصبحت لها تقاليد وأسرار يتمرد على هذه التقاليد ويسلم أسرار المقبرة الملكية التي تكشف عن أعظم ملوك الأسرة الحديثة يسلم هذا السر لرجال الآثار وبذلك ينقذ هذه الآثار من النهب وينتحر لخروجه عن طقوس وتقاليد قبيلته إنه موضوع معاصر في رداء تاريخي... فالتاريخ هنا أداة لتعميق الحاضر وإضاءته ولذلك استقبل العالم الفيلم بالتقدير والترحيب.

وقد استعان **شادى** باختيار واكتشاف مواهب جديدة في الأداء لعل أبرزهم **أحمد مرعى**، و**أحمد حجازى**، وأعاد اكتشاف نادية لطفي التي استمر دورها دقائق فاقت كل أدوار النجومية في أفلامها التجارية السابقة.

■ غير أني شعرت بمدى المرارة التي يعانيها **شادى** من بداية الحصار المريب الذي بدأ يلتف حوله مزدوجا من الدولة ومن السينما التجارية فالفيلم لايعرض في دور العرض الجماهيرية ولا في التليفزيون والكلام يدور حول أنه فيلم غير جماهيري صنع للخاصة والصفوة وعرفت منه أن السبب الرئيسي هو موقف عبدالقادر حاتم وزير الإعلام والثقافة والمهيمن على الحكومة في بداية مرحلة الانقلاب بعد ١٥ مايو المشئوم وبداية ظهور الثورة المضادة بقيادة السادات ضد كل مكتسبات ثورة ٥٢ بقيادة عبدالناصر، فعبد القادر حاتم لا ينسى أن الفيلم أنتج في عهد ثروت عكاشة ونحن نعرف مدى الصراع بين كلا من العقليتين وكم عانت الثقافة المصرية من هذا الصراع الذي نشب بين المؤسسات الثقافية والفنية وكان عبدالقادر حاتم يأتي ويهدمها..

■ ولقد أدركت أن المومياء هي طرح مرحلة صعود المشروع الناصري للنهضة ولدت مع ميلاد كل المؤسسات بالثقافية الراقية التي نمت في الفنون والنشر، وإن قطاع السينما العام هو الذي حقق طموح **شادى**.. وقررت أن أساهم في الدفاع عن ضرورة عرض فيلم المومياء .

■ استغرق هذا الحوار سبع ساعات اقتربت فيها من فكر وشخصية وأحلام **شادى** وعرفت أنه مستعد لمشروع جديد «أخناتون» وقد حضر هذا الحوار (ماجدة واصف) التي أصبحت الآن المسئولة عن السينما في معهد العالم العربي بباريس، وكانت وقتها أمينة مكتبة معهد السينما المصري.

■ وعندما نشر هذا الحوار في روزاليوسف عام ٧٢ أثيرت قضية **شادى** من عديد من الكتاب دافعوا عن ضرورة عرض الفيلم، وأسجل هنا شجاعة **عبدالرحمن الشرقاوى** في ترحيبه بنشر الحوار وكان رئيسا لمؤسسة روزاليوسف رغم ما فيه من هجوم على عبدالقادر حاتم في وقت كان **عبدالقادر حاتم** في قمة سلطته على الإعلام وبينه وبين الشرقاوي صراع سياسي.

■ ورغم ذلك لم يعرض الفيلم جماهيريا إلا في يناير ١٩٧٥ لمدة أيام ثم ألقى عليه الصمت من جديد واكتفى بأن يمثلنا في المهرجان فقط حتى أصبح اسمه فيلم المهرجانات.

■ وعندما عرض الفيلم كنت معتقلا في سجن طرة في أحداث اضطرابات يناير ١٩٧٥ في وزارة **حجازى** ولقد تأكدت وتدعمت صداقتي **لشادى** منذ هذه الفترة وعشت معه كل مشاريعه وأبرزها كتابة ودراسة سيناريو فيلم **أخناتون** بجانب إبداعه فيلم (آفاق) وهو جوله بالكاميرا في مجالات النشاطات الثقافية التي بقيت تقاتل بعد أن ترك **ثروت عكاشة** الوزارة فالفيلم يسجل نشاطات أكاديمية الفنون ومؤسسة المسرح والفنون التشكيلية وتسجل لقطات لأبرز الفنانين الذين كانوا يعانون المرارة في هذه الفترة من التراجعات ولا أنسى لقطة دالة للفنان المصور حسن سليمان تسجل مدى المرارة التي أوصلته للمرض المميت، وهذا الفيلم لم يعرض في التليفزيون إلا مرة واحدة يتيمة.

وعندما اندلعت حرب أكتوبر ٧٣ انفعل **شادى** وذهب إلى الجبهة يوم ٩ في أتون المعارك الملتهبة وكان أول السينمائيين الذين صوروا معارك العبور وسجل بالكاميرا عديدا من المشاهد التاريخية الحية كانت أساس الفيلم التسجيلي العظيم (جيوش الشمس) ومدته ٤٠ دقيقة وهو إنجاز جديد في لغة وتشكيل الفيلم التسجيلي يكشف عن بساطة وعظمة الجندي المصري بطل معارك العبور ويتأمل دلالة هذه المعركة وأبعادها السياسية وتشابكاتها وانعكاساتها على مصير مصر ومنطقة الشرق الأوسط، وجيوش الشمس هو الرسم الفرعوني لجيوش مصر القديمة.

■ وأكبر دليل على أن شادى يحارب حتى الآن أن الفيلم لا يعرض في ذكرى ٦ أكتوبر في حين نعرض أفلامًا استهلاكية (كالرصاصة مازالت في جيبي) أونعرض أفلامًا عن حرب فيتنام وكوريا تمجد العسكرية الأمريكية.

■ **مشروع فيلم أخناتون ملحمة صراع انتهت بالموت كمدا**

■ إن قصة صراع ونضال **شادى عبدالسلام** من أجل تحقيق وإبداع مشروعه فيلم أخناتون.. جديرة بالتسجيل لأنها تكشف عن مدى صلابة الفنان المصرى الذى تسبق رؤيته ظروف عصره وهى تكشف عن كيف أغتالت الثورة المضادة والتراجعات السياسية والتى حدثت بعد السبعينيات الكئيبة كيف اغتالت هذه الموهبة ودفعتها للإحباط والانكسار وأخيرا الانسحاب من الحياة وهى المأساة نفسها التى عاناها كاتبا المسرح العظيمان **محمود دياب وميخائيل رومان**.

ولقد شهدت وعايشت تفاصيل هذا الصراع ومحاولات **شادى** المستميتة لإنجاز مشروعه ولعله وجد فى مأساة **أخناتون** وثورته وتمرده على عبادة آمون ثم ما تعرض له من ظلم ونفى من التاريخ رغم أنه مؤسس ديانة التوحيد وصاحب أول ثورة دينية فى تاريخ الإنسانية لعله وجد فى هذه الشخصية التراجيدية المأساوية كل ما كان يعانيه هو من ظلم وعدم فهم وحصار... وغربة.

■ عشر سنوات أو أكثر يبحث **شادى** وينقب عن تاريخ أخناتون وأسرار وخبايا ثورته وانكسارها ويقرأ عن فلسفة الأديان فى هذه المنطقة ويسافر إلى تل العمارنة عاصمة آتون والأقصر ينقب فى معابدها عن بقايا آثار هذه المرحلة ويتصل ويتحاور مع بعثات الآثار.. ثم يتأمل ظروف الإمبراطورية المصرية التى اتسعت وترامت أطرافها بعد أن أسسها تحتمس الثالث المحارب العظيم... لقد تناقضت دعوة أخناتون عن إله واحد لكل الإمبراطورية مع مصالح كهنة آمون كهنة الذهب والأوصياء على مصالح الإمبراطورية وبدأت المستعمرات تتفكك عن الجمهورية فديانة السلام التى تكره العنف اصطدمت مع مصالح العسكريين... كل ذلك تأمله **شادى** وبدأ يكتب ويعدل وينقح فى السيناريو رغم فقدان الأمل فى تنفيذ المشروع الذى يحتاج إلى تمويل مالى كبير ولكنه ومعاونيه وتلامذته وأبرزهم **صلاح مرعى وأنسى أبوسيف، ومجدى كامل** صمموا المناظر والديكورات والملابس والحلى ودرسوا تفاصيل المرحلة التاريخية وطرز المعمار والنحت وكل عناصر الحياة ليصوغوا فيلما يصبح بكل المقايس فيلما عالميا وسفيرا لنا فى العالم يتحدث عن عظمة حضارة مصر ويعلى من شخصيتها، ولكن هل كان شادى يدرك ظروف مرحلة السبعينيات التى تراجعت عن كل النهضة ووقعت أسيره للسيد الأمريكى وهادنت إسرائيل واعترفت بها واستسلمت لدول النفط وقيمتها السلبية الظلامية حيث تحاصر الصحراء النيل والوادى.

■ لقد حاول **عبدالحميد** جوده السحار وهو رئيس لمؤسسة السينما انقاذ **أخناتون** ولكن الاتجاه الرسمى رفض هذه المحاولة وقمعها.

■ وحدثت محاولة أخرى حيث عرض المخرج التليفزيونى **محمد سالم** تمويل الفيلم وبدأ شادى يعمل بجهد وسافرنا إلى الأقصر لتحديد أماكن التصوير... ودرب الممثلين فقد كان المفروض أن يلعب دور أخناتون **محمد صبحى** لكنه لم يعد يصلح فقد اتجه الى مسرح الفكاهة ويئس من إنتاج الفيلم وظل **شادى** يبحث عن ممثل آخر ورشح الشاعر أمل دنقل.. ثم استقر أخيرا على بطل المومياء **أحمد مرعى**. وكان يعد **نادية لطفى** لكى تلعب دور الملكة (تى) والدة أخناتون واكتشف موهبة **(سوسن بدر)** لتشابه ملامحها وطول عنقها لتلعب دور نفرتيتى.. ولكن ما أسرع ما حدث الصدام بين المنتج **محمد سالم** التاجر الذى ينظر إلى الربح وبين صلابة وقيم **شادى** الذى يحلم بالمبادئ والقيم الفكرية إنها قصة دامية عشتها وشاهدتها واكتشفت فيها صراع الموهبة مع الظروف القاهرة... ولقد عرضت مؤسسات وشركات فرنسية تمويل الفيلم وحامت شبهات حول شركات عالمية لها صلة بالصهيونية حاولت أن تغرى **شادى** بتمويل الفيلم ولكنه ظل يرفض متمسكا بأن يكون التمويل مصرياً.

■ وحتى والمرض قد تمكن منه ظل يعمل ويعد ويحلم بتنفيذه مشروع عمره حتى لفظ آخر أنفاسه وترك كل ذلك الجهد فى أيدى تلامذته وعلى رأسهم **صلاح مرعى**... وكانت **نادية لطفى وإنجى أفلاطون** آخر من صاحباه وهو يسلم الروح... لقد قتلوا الفرحة فى قلبه فما ت كمدا وقهرا.

والآن لم يبق لدى من تسجيلات لحوارات أجريتها معه إلا هذا الشريط الذى أنقذته وفيه يتحدث **شادى** عن مفهومه للواقعية والمعاصرة والرجوع إلى التاريخ وأسلوبه ومفهومه لفن السينما والإخراج وتتبدى كلماته كأنها رسالة وداع فلنستمع له...

■ فى بداية الحوار سألته عن اتهام البعض له بالهروب إلى التاريخ وعدم مواجهة الواقع.

■ قال شادى غاضبا: أنا لا أرى أن هناك فصلا بين التاريخ والواقع أو الحاضر أو المعاصر، بل أرى اتصالا ولا يوجد أى تفرقه، فليس لهذا الاتهام منطق بل قصور فى الفهم، لأنى لم أفتعل قالب أعمل من خلاله... والذين ينظرون إليه كتاريخ أنا أراه واقعا وأخناتون واقع.. فأنا لا أصطنع قصة أو ميثولوجيا، فالواقع هو الواقع فى كل زمن والإنسان هو الإنسان فى كل زمن، والمشاكل الاجتماعية هى

المشاكل الاجتماعية نفسها فى كل زمن لو قلت الجوع زمان فهو الجوع فى الحاضر، قد تتغير نظرة الإنسان وثقافته وصلاته بالكون والواقع، قد يتغير الواقع ويتطور من حال إلى حال ولكن يبقى فى النهاية أن التاريخ واقع، فالتسميات والقفز إلى جعل الأشياء البسيطة قضايا معقدة هذا خطأ القضايا أكبر من هذا ولها أعماق أكثر من هذا، وربما لو بذلنا مجهودا لدراسة الأشياء التى ندركها ونعرفها الآن، يمكن أن نصل إلى مفهوم المعاصرة اليوم.

■ عندما أتحدث عن التاريخ أنا لا أتحدث عن التاريخ أنا أتحدث عن الإنسان هناك روايات معاصرة من ناحية الشكل أو الأزياء ولكن ربما لها منطق رومانتيكى.

عندما تقدم فى شكل واقعى مومسا من شارع الهرم وتحملها رمزيات ليست هذه واقعية على الإطلاق ده كلام فارغ.

هل الواقع أن المومس فى شارع الهرم هى مصر.

ففى فيلم العصفور **ليوسف شاهين** مثلا عندما يعتدى إنجليزى على امرأة فهل يعنى هذا أن الاحتلال الإنجليزى اعتدى على مصر فى حى الحسين والأزهر هذا تزييف للواقع.

■ إن فيلم (الفلاح الفصيح) معاصر وواقعى أكثر من كل هذه الأفلام التى تدعى الواقعية.

المعاصرة عندى هى الصدق، بل أنا أرى الآن أن غادة الكاميليا تقدم بشكل معاصر.

لا تأخذ شخصية وتلبسها رداء أو قناعا بالزور، لا تأخذ إجابة من واحد بعد لوى ذراعه، يجب أن ننسى كلية أن الواقعية هى الشكل، فلا تقف عند حدود شكل الحارة بل يجب أن تتقصى ما يدور فى الحارة من أحداث، فمضمونك هو الواقع.

فمن يرى أعمالى بر الشكل هذا لابس فوعونى يبقى فرعونى لكن الأمر أعقد من ذلك التبسيط.

■ أنا أقول عندما نتأمل فيلم **المومياء** اليوم ستجد أنه تاريخ فترتين فى جدال مع الحاضر فترة منها هو التاريخ القديم الفرعونى والفترة الثانية تاريخ الحدث ١٨٨١، الفترة الثالثة هى حيره الولد ونيس ابن الشيخ سليم من قبيلة الحربات فى قرية القرنة الاكتشاف حدث ما دار حول حدث، الشخصيات **أحمد كمال وبدوى وما سبيرو** ونيس البطل كل هذا واقع.. عمل كل هذا فى نسيج درامى.. وحتى نصل إلى النسيج الدرامى فلها خلفيات وذكريات ومعاصرة، معاصرتها هى التى دفعتنى إلى مناقشة هذه القضية، فلو كنت أنا أو لو كانت الدولة أو المجتمع الذى حولى يرى أن الإشكال ده مش فيهم كان ربما الحدث التاريخى لا يؤثر فى ولا أحتاج أن أعالجه.

إذن ما هو فى الحاضر هو الذى يحرك أجزاء معينة من التاريخ أتمسك بها وأحلل فيها وأتساءل، وشىء آخر أهم وهو أن الفيلم بالنسبة لى بحث ودراسة وتحليل وتعميق، ولا يمكن أن أدعى أنى عندى فكرة مسبقة أو مفهوم جاهز سأقوله إنما أنا أطرح تساؤلات، لكى أصل إلى شىء من الصدق فأنا أطرح القضية وأشتغل بجهد وتتطور القضية وأتطور أنا أثناء الشغل، ومفروض زى ما هو معروف فى كل الفنون العظيمة فى العالم أن المتلقى يفكر معايا فيقبل أشياء ويرفض أشياء، حتى ينتهى الفيلم فيتكون عنده شحنة ومفهوم ورغبة تحرك فيه تساؤلا حول هذه القضية المثارة وكل فلاسفة العالم لم يصلوا إلى يقين مطلق، هم دائما يتساءلون ويطرحون أسئلة.

هذا الفيلسوف مات ووقف عند مرحلة أنت مفروض أن تكمل لذلك فأنا لا أشعر بكساد ولا يمكن أن أتحول إلى ببغاء.

■ المومياء مرحلة طويلة، بعدها بدأت مرحلة أخرى، ليست قصة أو تاريخا بل بحث عن مفهوم آخر.

■ ويحيد شادى فى ثقة وحسم قائلا: لم أتردد لكى أصبح مخرجاً ولكن السؤال الصعب المجهد المقلق كان ماذا أخرج؟

عطلنى ١٢ عاما.

هل أعمل مجرد فيلم؟ حرفيا سهل

هل آخذ موضوع غيرى وأخرجه؟ .. هذا سهل لكنى تساءلت فى قلق.. ما هى القضية التى أطرحها ولم يطرحها غيرى؟

قلت لنفسى لن أخرج ولن أعمل فيلما إلا إذا عملت فيلما له صوته المتفرد وخصوصيته، ولغته السينمائية الجديدة لست طالباً شغل أو مال أو شهرة.

المومياء استغرق ٥ سنوات، أخناتون استغرق حتى الآن ٩ سنوات، لست مستعجلا، ولكنى أعمل بصدق وليس لغرض مسبق.

بدأت الإعداد لأخناتون منذ عام ١٩٧١ الآن بعد ٩ سنوات الوضع اختلف كلية.. فيه مضامين تغيرت.. لدرجة أن من كان سيؤدى دور أخناتون أصبح الآن مؤديا آخر، الأحداث الجديدة غيرت مفهومى.. هذه قمة المعاصرة كيف تغير المفهوم؟ أحداث وقعت فى الحياة العامة، أحداث خاصة اطلاعات جديدة، خبرات اكتسبتها، قراءات حول فلسفة الأديان فى هذه المنطقة وتأثيرها على المجتمعات ٩ سنوات غيرت التاريخ الذى أكتب عنه وهو حدث منذ ثلاثة آلاف سنه، تساؤل.. هل أخناتون صح أو خطأ.. ما مغزى ثورته وهزيمته، واستبعاده من التاريخ؟

كنت متحمسا لأخناتون تحمسا أعمى لأنه مظلوم في التاريخ، الآن أتساءل مظلوم ليه؟

لا يوجد إنسان في العالم يستطيع أن يقول ما هي شخصية أخناتون؟ فالذي يدرس أكثر ويتعمق ويبحث ومجتهد سيصل إلى الحقيقة أنا إذن استوعبت الموضوع وهو خارج مني.. عملية إبداع محملة بالرواسب بكل معلوماتي حتى في الكيمياء والفلك والموسيقى، ولتكن موسيقى بيتهوفن أو فاجنر فأنت تطبع على العمل شخصيتك أنت..

فالعمل الفني ليس وثيقة، العمل الفني له جوهر حي على الدوام، لو وقفت أمام معبد الكرنك أنت مبهور.. ما يحرك في ذهنك من تساؤلات.. لقد انشلى في وقت وكان تعبيرا جماليا عن زمنه وعصره، ولم يكن تقليدا لكنيسة نوتردام، وأنت تقف أمام تمثال **نفرتيتي** معجبا بجمالها، هي ليست مقلدة **لمارلين مونرو**.. فتمثالها له نسقه ومصممه ونحاته المعبرة عن ذوق عصره.

.....

فأنا إذن أتأمل الفلسفة المصرية القديمة والفن المصري القديم والتاريخ المصري القديم وهذا ليس شوفينية أو رجوعًا للماضي أنا وجدت بلورة لموضوع معين موجود في التاريخ أفيض عليه وأناقشه، أنكمش حوله وآخذ أشياء وأناقشها الآن ليس هروبا هذا إنما تعمق في الحاضر ومفهوم للواقع أنا لا أجد غربة في العودة للتاريخ إطلاقا.

أنا أجد في التاريخ حديقة واسعة مترامية الأطراف متعددة الأسماء دنيا عمرها ٧ آلاف عام أجد فيها معاني كبيرة النهاردة أنا حاسس بها، فيها جميع الفنون والرموز لست محصورا في ركن أو حوض زهور أو مشتل صغير أنا جريت كل الفنون ودرستها وكان هدفي دائما وأملي أن يكون شغلي هو متعتي واستطعت أن أحقق ذلك.

....

■ وسألته: ولكن يقال إن المومياء تخاطب فئة خاصة مثقفة من المشاهدين ولا تخاطب كل المستويات؟

■ قال شادي في استياء.. أنا أتمنى أن كل المستويات تستوعبني ولكن للأسف خلال الزمن لم يحدث إتفاق جماعي بالنسبة للكاتب أو الفنان وهذا يرجع لعوامل ودوافع متعددة غير أنك لو وضعت أن الفن للجميع هو هدفك سينسى هدفك أنت ونبدأ أول درجات التنازل وعمليات الإرضاء ويضيع المضمون الأساسي والجوهري منك، لأنك بدأت تقول ما هو الشكل الذي أوصله؟

■ عندما أناقش قضية حضارية ووجدت ناسا لم يفهموا أجلس وأدرسها فأجد أن الذين لم يستوعبوها معلوماتهم قاصرة فكيف ينفعل مع قضيتك، لو كانت معلوماته أكثر عمقا كان فهم، أنا لا أحرق نفسي حتى أبيع تذاكر أكثر أنا أقول الذي أراه صح لو غلط في سبيل ذلك درست وتعبت، وأنا لن أتراجع ولا أرى أن أصبح بسيطا أو ساذجا حتى يفهمني الإنسان العادي يجب أن يذهب ويقرأ ويتعلم، من يقرأ أنا خادم له، الدنيا اجتهاد والذي لايريد أن يجتهد سيبقى فقيرا متخلفا الذي يبحث عن ملذاته أو تسليته ده عدو بالنسبة لي، الذي يريد أن يفهم معنى الواقع يجب أن يجتهد كما اجتهدت إنني أسخر وأضحك من الذين يسألونني لماذا لا تعمل فيلما معاصرا؟

هل أنا بالطلب هل أنا سواق تاكسي؟

من يقول لي لماذا تعمل أخناتون ولا تعمل فيلم معاصر هو يجهل أخناتون ولا يعرف أبعد من صلاح الدين الأيوبي أنا لا أتشكل مع هؤلاء.

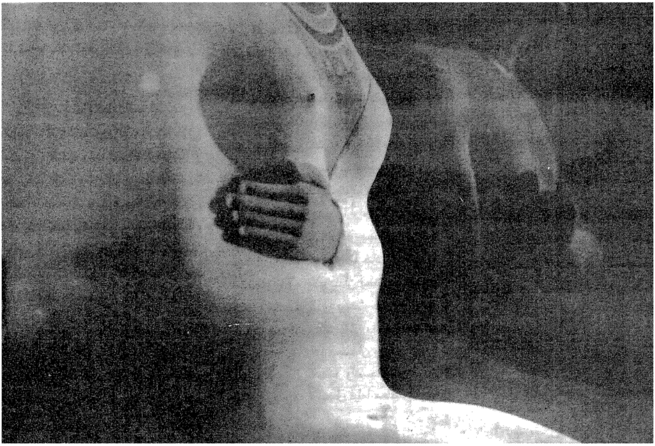
أنا طول عمري معلم وسأظل معلما ثم كيف تخاطب من يقرءون في صفحتين تاريخ ثلاثة آلاف سنة حسب مناهج التعليم السائدة الآن في النهاية كيف أفهم الواقع إذا لم أكن فاهما الأسس.

■ هذا ما استطعت أن أنقذه من آخر حديث أدلى به لي شادي عبدالسلام ولعله لا يحتاج لتفسير عن مدى عظمته وعمقه وجدارته بالخلود خلود حضارتنا المصرية القديمة التي أخلص لها وكان شاعرها ولسانها المعاصر.

■ في النهاية لقد أجمعت موسوعات السينما العالمية عندما تحدثت عن تاريخ السينما في مصر أن هناك علامتين بارزتين في تطور السينما في مصر الأولى مرحلة (العزيمة) **لكمال سليم** والثانية (المومياء) **لشادي عبدالسلام** وليست مصادفة أن كلا من الفلمين كانا ثمرة لصعود ثورتين وطنيتين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢، فالفن والثورة متلازمان.

■ لقد أدرك **شادي عبدالسلام** بحساسية الفنان المصري العريق درس تراثنا الحضاري وهو (أن الحقيقة لا تتمثل إلا في الصوت الجماعي متخطية أكاذيب وأقنعة كل فرد).

■ لقد كان شادي - وسيظل - الشهادة والنبوءة فالرحمة له.. والغفران لنا... في هذا الزمن التابع المهادن المتدني.■



من فيلم الاهرامات وماقبلها

تصميمات



# تصميمات المناظر والملابس

## مجدي عبد الرحمن

قامت جمعية أصدقاء شادى عبد السلام والتى تأسست عقب وفاته عام ١٩٨٦ بمحاولة جمع تراث الفنان الراحل والذى تمثل فيما يلى:

أ - لوحات واسكتشات قام برسمها لمناظر وملابس أ فلام من تصميمه فقط أو أفلام من إخراجه.

ب - أوراق مختلفة من سيناريوهات أفلام وملخصات لأفكار حضارية وثقافية.

جـ - مكتبة ضخمة فى شتى المعارف الإنسانية ومن أهمها الحضارة المصرية القديمة.

د - مكتبة صوتية من شرائط وأسطوانات لمجموعة من روائع الموسيقى العالمية والمحلية.

هـ - مجموعة مقتنيات من حلى وإكسسوارات لملابس خاصة بأفلامه، بخلاف بعض المقتنيات من اللوحات التشكيلية المعاصرة وقطع الأثاث والمقتنيات الدقيقة ضمها مكتبه.

وكانت البداية المهمة مع لوحاته واسكتشاته، والتى تمثل معظمها رسوم أفلام شارك فيها كمصمم للمناظر أو للملابس أو كليهما معا، أو خاصة بأفلامه هو ومنهارسوم فيلم «مأساة البيت الكبير» عن الفرعون أخناتون. وقد تم تسجيل كل لوحة أو ورقة ودونت مقاساتها بدقة ولأى فيلم تنسب، إذا لم يكن مذكورا عليها ذلك، وكذلك تم تصويرها فوتوغرافيا. ولتسهيل مهمة الباحثين فى الرجوع إلى هذه الرسوم قمنا بعمل اختصارات باسم كل فيلم بالحروف اللاتينية، ذلك لأن الاختصار فى اللغة العربية غير شائع وغير مألوف.

وبذلك تم حصر كل فيلم وعدد الرسوم الخاصة به. ويمكن القول إن لدينا الآن مجموعة متحفية متكاملة ونادرة خاصة برسوم شادى عبد السلام، والتى تمثل بدورها فترة مهمة فى تاريخ السينما المصرية، ويجب على الدولة أن تسارع فى اقتناء تلك المجموعة وعمل متحف خاص بها للأجيال القادمة.

ونطرح على السادة القراء أسماء الأفلام واختصاراتها وعدد اللوحات والاسكتشات الخاصة بكل فيلم فى هذه المجموعة. وقد استطاعت الجمعية أن تسجل وتوثق - بل وأن تقوم بعمل براويز خاصة لعدد ١٠٩ لوحات منها - كل اللوحات والاسكتشات التى تم العثور عليها وقد بلغ عددها ٣٢٠ لوحة واسكتشا. وقد تم العثور على بضع اسكتشات إضافية بعد ذلك لا تتجاوز عدد أصابع اليدين بخلاف لوحة مستعرضة كبيرة تخص فيلم مأساة البيت الكبير يبلغ عرضها حوالى ثلاثة الأمتار وأكثر لم يتم تسجيلها بعد.

ونسرد قائمة الأفلام مرتبة أبجديا طبقا للحروف اللاتينية الممثلة لاختصارات الأفلام

١ ـ **أضواء المدينة** ADW

إنتاج ١٩٧٢.

إخراج فطين عبد الوهاب سيناريو على الزرقاني.

تصوير: وديد سرى مناظر ماهر عبد النور.

إنتاج: هيئة السينما والمسرح والموسيقى.

تمثيل شادية ـ أحمد مظهر ـ عبدالمنعم إبراهيم ـ عادل إمام (١٤ لوحة)

٢ ـ **أخناتون** AKH

تم الانتهاء من السيناريو وتصميمات مناظر وملابس الفيلم ٢٦٥٩٨٥.

سيناريو وإخراج: شادى عبد السلام (٣٤ لوحة).

٣ ـ **ألمظ وعبده الحامولى** ALM

إنتاج ١٩٦٢.

إخراج حلمى رفلة قصة عبدالحميد جودة السحار.

تصوير: إبراهيم عادل

إنتاج شركة مصر للتمثيل والسينما.

تمثيل: وردة الجزائرية ـ عادل مأمون ـ شكرى سرحان ـ حسين رياض (٢٠ لوحة).

٤ ـ **الفيلم الأمريكى** AMW

لم يتم تنفيذه وتم إعداد ملابسه فى عام ١٩٦٣ (٧ لوحات).

٥ ـ **أمير الدهاء** AMR

إنتاج ١٩٦٤.

إخراج بركات ـ سيناريو يوسف عيسى وبركات.

تصوير محمود نصر ـ إنتاج بركات.

تمثيل: فريد شوقى ـ نعيمة عاكف ـ شويكار ـ محمود مرسى (١٩ لوحة).

٦ ـ **عنتر بن شداد** ANT

إنتاج ١٩٦١.

إخراج نيازى مصطفى ـ سيناريو عبد العزيز سلام ونيازى مصطفى

تصوير وديد سرى ـ مناظر: حبيب خورى ـ شارفنبرج

تمثيل: فريد شوقى ـ كوكا ـ عايدة هلال ـ نور الدمرداش (١٥ لوحة).

٧ ـ **أميرة العرب** ARB

إنتاج ١٩٦٣.

إخراج وسيناريو: نيازى مصطفى تصوير إبراهيم عادل ـ إنتاج حلمى رفلة

تمثيل وردة الجزائرية ـ رشدى أباظة ـ فؤاد المهندس ـ وداد حمدى (٥ لوحات).

٨ ـ **الأيام** AYM

تم عمل تصميمات مناظر وملابس الفيلم عام ١٩٦٧ ولم يقدر له أن ينفذ وكان المفروض أن يقوم بإخراجه الأستاذ حسين حلمى المهندس. (١٨ لوحة).

٩ ـ **رقصة شرقية** DNC

تم تنفيذ هذه التصميمات عام ١٩٥٨ عقب تعرف شادى بالفنانة تحية كاريوكا فى فيلم الفتوة عام ١٩٥٧ (٥ لوحات).

١٠ ـ **الفتوة** FTW

إنتاج عام ١٩٥٧

إخراج صلاح أبوسيف سيناريو محمود صبحى ونجيب محفوظ وصلاح أبوسيف

تصوير وديد سرى مناظر أنطون بوليزويس

إنتاج أفلام العهد الجديد

تمثيل فريد شوقى ـ تحية كاريوكا ـ زكى رستم ـ ميمى شكيب.

[عمل شادى فى هذا الفيلم مساعد مخرج فقط، واسكتشاته هذه خاصة به هو ولم يكن مكلفا بها] (١٠ لوحات)

١١ ـ **حكاية حب** HOB

إنتاج عام ١٩٥٩

إخراج حلمى حليم سيناريو على الزرقانى.

تصوير وحيد فريد مناظر أنطون بوليزويس

إنتاج الفيلم العربى

تمثيل: عبد الحليم حافظ ـ مريم فخرالدين ـ محمود المليجى ـ عبد السلام النابلسى.

[عمل شادى فى هذا الفيلم مساعد مخرج أساسا، وقام بالمصادفة بتنفيذ وتصميم ديكور أغنية حبك نار وكان هذا أول تصميم للمناظر له] (١ لوحة)

١٢ ـ **وا إسلاماه** ISL

إنتاج عام ١٩٦١

إخراج أندور مارتن ـ سيناريو روبرت أندروز ـ قصة على أحمد باكثير

تصوير وحيد فريد ـ إنتاج رمسيس نجيب.

تمثيل لبنى عبد العزيز ـ أحمد مظهر ـ عماد حمدى ـ تحية كاريوكا ـ حسين رياض (٢٨ لوحة).

١٣ ـ **السمان والخريف** KHR

إنتاج عام ١٩٦٧

إخراج حسام الدين مصطفى ـ سيناريو أحمد عباس صالح ـ قصة نجيب محفوظ

تصوير كليليو ـ إنتاج فيلمنتاج

تمثيل نادية لطفى ـ محمود مرسى ـ عبد الله غيث ـ ليلى شعير. (٣ لوحات).

**١٤ ـ كليوباترة KLP**

إنتاج عام ١٩٦٤

إخراج مانكوفيتش

تمثيل إليزابيث تايلور ـ ريتشارد بيرتون

[صمم شادى فى البداية تصميمات مختلفة لمراكب كليوباترة، ولكن لظروف خاصة لم يتم تنفيذ أغلبها] (لوحة واحد)

**١٥ ـ متنوعات MSC**

اسكتشات مختلفة بين عام ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥

تخص دعاية لفيلم لورانس العرب أو ديكور فرح ابنة الزعيم جمال عبد الناصر وغيرها (٤ لوحات)

**١٦ ـ المومياء MUM**

إنتاج عام ١٩٦٩ [تم عرض الفيلم تجاريا عام ١٩٧٥]

إخراج وسيناريو: شادى عبد السلام حوار علاء الديب

مناظر صلاح مرعى ـ إنتاج هيئة السينما والمسرح والموسيقى.

تمثيل أحمد مرعى ـ نادية لطفى ـ زوزو حمدى الحكيم ـ شفيق نور الدين ـ محمد خيرى (٢٨ لوحة).

**١٧ ـ نفرتيتى كلوب NFC**

المفروض أنه فيلم تليفزيونى من إخراج محمد سالم، فيلم استعراضى تم تنفيذه عام ١٩٦٢ (٣ لوحات).

**١٨ ـ فرعون PHR**

إنتاج عام ١٩٦٥

إخراج كفاليروفيتش إنتاج: مؤسسة السينما ببولندا

قام شادى عبد السلام بتصميم مناظر وملابس هذا الفيلم وللأسف لم يتمكن من القيام بتنفيذها بنفسه لأن القوانين النقابية فى بولندا تمنع اشتغال غير البولنديين بالسينما مما غير كثيرا فى هذه التصميمات. (١٢ لوحة).

**١٩ ـ رابعة العدوية RBA**

إنتاج عام ١٩٦٣

إخراج نيازى مصطفى ـ سيناريو: سنية قراعة. نيازى مصطفى

تصوير إبراهيم عادل ـ إنتاج حلمى رفلة

تمثيل: فريد شوقى ـ عماد حمدى ـ نبيلة عبيد ـ حسين رياض (١٠ لوحات).

**٢٠ ـ صراع من أجل البقاء RSL**

إنتاج ١٩٦٧

إخراج روسيللينى ـ إنتاج: إيطاليا

[فيلم تسجيلى درامى يعتبر حلقة ضمن سلسة متعددة عن الحضارات القديمة] (لوحتان).

**٢١ ـ شفيقة القبطية SHF**

إنتاج ١٩٦٣

إخراج حسن الأمام ـ سيناريو محمد مصطفى سامى ـ قصة جليل البندارى

تصوير عبد الحليم نصر ـ إنتاج حلمى رفلة

تمثيل هند رستم ـ زيزى البدراوى ـ حسن يوسف ـ حسين رياض (٢٥لوحة).

**٢٢ ـ اسكتش SKT**

اسكتشات قام بتنفيذها فى أوقات مختلفة منها رسم عمود فرعونى أو فتاة فرعونية وغيرها (٦ لوحات).

**٢٣ ـ فيلم لم يكتمل UFF**

فيلم إنتاج فريد شوقى وكان من المفروض أن بعض مناظره فى القدس، وقد صمم مناظره شادى عام ١٩٦٤ ولكن لم يقدر للفيلم أن ينفذ(لوحة واحدة).

**٢٤ ـ غير معروف UKW**

اسكتشات غير معروف أساسها وأغلبها دراسة مبدئية لعمل فى ذهنه (عام ١٩٦٥ أجلها) (٤٩ لوحة).

## بيانات نماذج ملف تصميمات المناظر والملابس

نقدم فى هذا الملف نماذج من صور تصميمات المناظر والملابس فى الأفلام العديدة التى شارك فيها **شادى**. وسوف نعرض تلك الصور الخاصة بهذه الأفلام بترتيب تقويمى، الأقدم فالذى يليه. وقد تم انتقاء تلك المجموعة المختارة لكى نعرض نماذج مختلفة مما قام **شادى** برسمه تعبر عن أسلوبه الخاص، وكأمثلة لمجموعة كاملة خاصة بفترة من أهم فترات تاريخ السينما المصرية. وسوف يكون قرين كل فيلم الرمز الذى سبق الإشارة إليه مصحوبا برقم اللوحة الخاصة بمجموعة هذا الفيلم، وهو رقم مرجعى تم توثيقه فى بطاقات التوصيف الخاصة بتلك اللوحات والاسكتشات. ويمكن الرجوع إليه بالنسبة لأى باحث علمى طبقا للقواعد المنهجية العلمية. وأسفل كل فيلم أو مجموعة ما سوف يكتب رمز اللوحة أو الاسكتش مصحوبة برقمها وأمامها مقاس اللوحة ثم وصف للشخصية الممثلة أو الديكور المرسوم طبقا للحالة.

**١ ـ رقص شرقى DNC ١٩٥٨**

ـ DNC, 3 ‏٣٧,٦ ×٤٢,٣سم

تصميم بدلة رقص للفنانة تحية كاريوكا

ـ DNC,4 ‏٣٤,٣×٣٩,٨سم

تصميم آخر لبدلة رقص للفنانة تحية كاريوكا

**٢ ـ وا إسلاماه ISL ١٩٦١**

ـ ISL,2 ‏٢٣,٥ ×٣٣سم

أيبك (عماد حمدى)

- ISL, 6 ٢٤,١×٣٣,١سم

السلطانة شجرة الدر (تحية كاريوكا)

- ISL,10 ١٩×٢٥,٢سم

جهاد فى زى الأميرة الصغيرة

- ISL,13 ١٧,١× ٢٥,٤سم

محمود (أحمد مظهر) على صهوة جواده

- ISL,14 ٢١,٦×٢٥,٢سم

٢١,٦×٢٥,٦سم

(لوحتان)

جياد السلطان المسرجة

- ISL,17 ٢٤,٤×٣٣,٥سم

أيبك فى ظهوره الأول فى الفيلم.

- ISL,21 ٣٤×٤٢,٢سم

واجهة قصر السلطان

- ISL,22 ٢٣×٣١,٩سم

أقطاى (محمود المليجى)

- ISL,23 ٢٢×٢٩,٤سم

السلطان محمود

- ISL,24 ٢١×٢٧,٥سم

السلطان أيبك على العرش

- ISL,25 ١٨,٨×٢٧,٤سم

الشيخ عبد السلام

- ISL, 26 ٢٣,٣×٣٣,٢سم

جهاد فى حريم السلطان (لبنى عبدالعزيز)

- ISL, 27 ٢٤,٣×٣٢,٢سم

شجرة الدر (تحية كاريوكا) فى مشهد خلافها مع أيبك

- لقطة من الفيلم

السلطانة شجرة الدر وهى جالسة على العرش.

لقطة من الفيلم

شجرة الدر جالسة على العرش برداء آخر.

- لقطة من الفيلم

شجرة الدر وهى تهم بالوقوف من على العرش.

- لقطة من الفيلم

شجرة الدر على العرش تكلم محمود الواقف أمامها فى قاعة العرش.

- لقطة من الفيلم

قاعة العرش وفيها شجرة الدر واقفة وأمامها أيبك تكلمه وبينهما يقف محمود

### ٢ - عنتر بن شداد ANT ١٩٦١

- ANT,1 ١٩ ×٢٥سم

عبلة (كوكا) بلبس البدوية

- ANT,2 ١٢,٩×٢١سم

عبلة بالطرحة والإكسسوار البدوى

- ANT,6 ١٧,٥×٢٤,٦سم

عبلة وفوق جلبابها عباءة

- ANT,9 ١٨,٤×٢٧,١سم

الشيخ أبوشداد

- ANT,10 ١٨,٥×٢٤,٣سم

عنتر وهو برداء البدوى وعليه عباءة.

- ANT.15 ١٨,٦×٢٥سم

عنتر (فريد شوقى) ممسكا بسوط

### ٣ - ألمظ وعبده الحامولى ALM ١٩٦٢

- ALM,2 ١٧,٨×٢٧,٤سم

رجل السلك السياسى النمساوى

- ALM,3 ١٨,٧×٢٧سم

الخديوى إسماعيل

- ALM,6 ١٧,٨×٢٥,٥سم

رجل من السلك السياسى الروسى

- ALM,9 ٢٢,٥×٣٤سم

سيدة بفستان رمادى وروب أسود دانتيل

- ALM,15 ٢٠,٦×٢٧,٦سم

ألمظ (وردة الجزائرية) بفستان طويل أسود وله شريطة حمراء.

- ALM,17 ٢١,٥×٢٧,٥سم

الخديوى فى ملابس النوم

- ALM,18 ١٨,٥×٢٥سم

الخديوى فى منزل يكن.

### ٤ - رابعة العدوية RBA ١٩٦٣

- RBA, 2 ٢٣,٤×٣٣,٣سم

رابعة (نبيلة عبيد) برداء طويل ومرتدية الحجاب.

- RBA,6 ٢٤,٢×٣٤,٣سم

رابعة بزى التصوف

- RBA,9 ٢٢×٣٢,٢سم

رابعة بفستان أبيض بحواش خضراء.

- RBA,10 ١٩×٢٦,٦سم

أرملة غانم فى سوق العبيد محجبة

- لقطة من الفيلم

رابعة محاطة بالفرقة الموسيقية وهى تقوم بالغناء

- لقطة من الفيلم

كوريدور فى منزل (فريد شوقى) وتسير فيه جارية رابعة (سلوى محمود)

### ٥ - أميرة العرب ARB ١٩٦٣

- ARB,1 ٢٣,٥×٣٢,٢سم

البطلة تركب الجواد (وردة الجزائرية) برداء مكون من بنطلون وعباءة حمراء.

- ARB,2 ١٨,٢×٢٧,٥سم

رجل ملتف بوشاح

٦ ـ شفيقة القبطية SHF ١٩٦٣

ـ SHF,1 ٢٩×١٧,٩سم

(زيزى البدراوى) بفستان منزلى

ـ SHF,2 ٢٨,٢×١٧,٥سم

(زيزى البـــدراوى) أول ظهـــورها وتلبس فوقه الجاكت لزيارة الأنتكخانة

ـ SHF,5 ٢٧,٧×٢١,٢سم

فستان سهرة لشفيقة (هندرستم) المفروض يكون لونه أسود

ـ SHF,10 ٢٧,٦×١٧,٦سم

(زوزو ماضى) فى حفلة الرقص

ـ SHF,15 ٢٧,٧×٢١,٣سم

كروكى لفستان سهرة لشفيقة

ـ لقطة من الفيلم

شفيقة ترقص على مسرح الكباريه رقصة شرقية

٦ ـ أمير الدهاء AMR ١٩٦٤

ـ AMR,10 ٣٣,٢×٢٣سم

حسن الهلالى (فريد شوقى) جالس بعد أن خرج من المعتقل وعثر على الثروة.

ـ AMR,11 ٣٣,٦×٢٣,٣سم

الشــــيخ حـــاكم المدينة ـ الوالى (عبدالرحيم الزرقانى)

ـ AMR,12 ٢٣×٢٠,٢سم

غريم حسن (أحمد لوكسر)

ـ AMR,13 ٣١,٨×٢٠,٨سم

بدران (محمود مرسى) رئيس الشرطة

ـ AMR, 18 ٣٣,٣×٢٣,٤سم

حسن الهلالى بثوب وعباءة خضراء.

٨ ـ اسكتشات غير معروفة UKW ١٩٦٥

ـ UKW,18 ١٧×١٠,٨سم

كروكى رصاص، تفصيلة من موزايك فارسى.

ـ UKW,36 ٢٠,٦×١٣,٤سم

رجل مسن بزى عربى

ـ UKW,37 ٢٠,٦×١٣,٤سم

دراسة لوجوه وثياب عربية

ـ UKW,38 ١٧,١×١٠,٨سم

سيدة ودراسة لأجزاء الفستان.

٩ ـ الأيام AYM

ـ AYM,1 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

شخصية الأب

ـ AYM,2 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

زوجة طه حسين الفرنسية برداء طويل

ـ AYM,4 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الزوجة واقفة بروفيل بفستان طويل

ـ AYM,5 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الزوجة برداء آخر ومرتدية قبعة

ـ AYM,8 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الصبى (طه حسين وهو صغير)

ـ AYM,9 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الشيخ بجبة سوداء وعمامة

ـ AYM,10 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الأم

ـ AYM,11 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الأخ على الحصان بعد حصوله على شهادته

ـ AYM,12 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الأخ مرتديا الجلباب الريفى

ـ AYM,14 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الأب بجلباب وعباءة

ـ AYM,15 ٣٤,٢×٢٤,٢سم

الأم بجلباب أسود

ـ AYM,16 ٤٨,٥×٣٤,٢سم

الجامع فى القرية.

ـ AYM,17 ٤٦,٣×٣٠,٥سم

ديكور منزل العائلة، وهم يتناولون الطعام على الطبلية.

١٠ ـ السمان والخريف KHR ١٩٦٧

ـ KHR,1 ٣٦,٤×١٨سم

ديكور البنسيون الذى أقام فيه عيسى الدباغ (محمود مرسى)

ـ KHR,2 ٣٤,١×١٩,٢سم

ديكور شقة عيسى الدباغ بعد ثرائه

١١ ـ أضـــواء المدينة ADW ١٩٧٢

ـ ADW,8 ٤١,٢×٢٣,٥سم

رجل برداء شرقى مزخرف. ■

تصميمات



# شــــادى والرؤيـة البـــصـــريـة

## أنسى أبو سيف

في يرى الدارس لفن السينما أن الأعمال السينمائية التى اشترك فيها **شادى عبد السلام** مهندسا لمناظرها ومصمما لملابسها وإكسسواراتها قد اتسمت بالمصداقية من ناحية الصورة وما تحتويه من عناصر ثابتة كالديكور والإكسسوار. وعناصر متحركة كالممثلين والكومبارس. ويظهر هذا بوضوح خاصة فى الأفلام الروائية التاريخية. ولا يمكن للدارس لهذا الفن أن ينكر التأثيرات التى أحدثها فى شريط الصورة من حسن الذوق والتنسيق وخلوها من الشوائب المرئية مما ساعد على التركيز فى الحدث الدرامى.

وأهم ما يسترعى الانتباه هو ذلك المنهج الذى كان يعمل به **شادى عبدالسلام**، فقد احترم عقل المشاهد وحاول أن يكون صادقا معه فى نقل التراث التاريخى لبلده، ولم يعبث به.

وقد كانت الأفلام السينمائية الروائية فى بداياتها تستخدم الديكور كإطار يحوى الأحداث، فكانت تعتمد على الإبهار مستغلة العناصر المعمارية التى تفتقر إلى الدراسة الدقيقة للفترة التاريخية التى يحكى عنها الفيلم مما أدى إلى انعدام مصداقية الصورة، وإذا ضربنا مثلا لتلك النوعية من الأفلام السينمائية فنجد ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ فى فيلم **«لاشين»** الذى أنتج فى بداية الأربعينيات، والذى تدور أحداثه فى زمن حكم المماليك.

نجد أن ديكور قصر الحاكم المملوكى عبارةعن مزيج من الطرز المعمارية من مملوكية وتركية وخلافه، كذلك الزخارف المستخدمة لم تقتصر على الطراز المطلوب لتلك الفترة فبدت فى غير تناسق، ويصعب على المشاهد معرفة جغرافية المكان لما ازدحم به الديكور من مخارج ومداخل. وكذلك الحال فى الإكسسوارات المستخدمة (قطع الأثاث). وأيضا نجد أن الملابس بالفيلم قد افتقرت إلى الدراسة التاريخية الدقيقة.

فالمبالغة فى عناصر الزخرفة من سمات الفن المسرحى لبعد المتفرج عن الشخصية (الممثل) مع أن عدسة آلة التصوير قد قربت المشاهد إلى أدق تفاصيل التفاصيل. وبالرغم من الجودة العالية للقصة الدرامية ومعالجتها سينمائيا إلا أن الديكور والملابس لم يكونا على مستوى تلك الجودة فقد عوملا معاملة الفلكلور التاريخى مما أعطى إحساسا بعدم المعايشة من ناحية الشكل.

ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم وإنما الهدف هو إعطاء صورة عن منهج العمل فى ذلك الوقت، وحتى فى الأوقات الحالية. وحين تقدمت صناعة السينما، أصبحت الأفلام السينمائية تنهج نهج السينما الهوليودية بما تحمله من عناصر الإبهار فى الصورة وعدم الدقة التاريخية

وجاء مهندس الديكور الفنان **ولى الدين سامح** فأبرز اهتمامه بالعمارة ودراسة التاريخ فى الفيلم، ويتضح هذا

من الأفلام التاريخية التى قام بعمل ديكوراتها وصمم ملابسها مثل «وداد» «ودنانير»، وإن كانت هذه الأفلام قد افتقرت إلى الدراسة الدقيقة لبعض فترات التاريخ. ثم جاء **شادى عبد السلام** ليكمل مسيرة **ولى الدين سامح**، والذى عمل معه بفيلم **«الناصر صلاح الدين»** وقد ساعد ظهور السينما الملونة فى ذلك الوقت على إظهار مواهب **شادى عبد السلام** الإبداعية فى تنسيق الصورة واستغلال الألوان فى التعبير الدرامى. وقد اهتم **شادى عبد السلام** بالدراسة التاريخية الدقيقة للفيلم حتى أصبحت تلك الأعمال مرجعا تاريخيا مرئيا للدارسين، ويبدو هذا جليا فى أفلام «وا إسلاماه»، و «ألمظ وعبده الحامولى» و«شفيقة القبطية»، و«أمير الدهاء»... وغيرها.

وتتسم أعمال **شادى عبد السلام** بوحدة الطراز وبساطة التصميم وتوظيفه فى خدمة الحدث والاهتمام بالتفاصيل المعمارية وحسن التنسيق بين عناصر الصورة، واهتمامه بجغرافية المكان قد أكسب الصورة المتحركة صدقا جعلها قريبة من وجدان المشاهد.

ولا عجب أن يختاره **«روسيلليني»** لعمل مناظر وملابس فيلم «الحضارة»، و**كفاليروفيتش** يختاره لعمل مناظر وملابس فيلم «فرعون» بالإضافة إلى إشرافه الفنى على الفيلم. وبمقارنة أعمال **شادى** الفرعونية مثلا بأفلام شبيهه مثل فيلم «كليوباترا» الأمريكى، نجد أن **شادى** قد تفوق على الآخر فى فيلم فرعون، وأن كليوباترا قد افتقر إلى الصدق التاريخى فى الديكور والملابس والإكسسوار واعتمد على الإبهار غير المنطقى وبدا مزيجا من طرز مختلفة نفذت بدون وعى ودراسة فاتسم بالجهل بالتاريخ الفرعونى، فى حين بدا فرعون **شادى عبد السلام** وكأنه نافذة على معرفة الحقبة من الحضارة الفرعونية بشخصياتها وأشكالها وعمارتها، وكأنه كتاب قد فتح للمعرفة، فتحققت متعة التحصيل والمعرفة.

والدارس لتاريخ الفنون الإنسانية القديمة يجد أنه من السهل عليه إعادة تكوين بعض هذه الفنون فى صورها الحية، وذلك مثل الفن الفرعونى، والفن الإغريقى والفن الرومانى مثلا، فقد تركت لنا الحضارة آثارا نقرؤها ونشاهدها ونفك طلاسمها.

فمن السهل مثلا إعادة بناء معبد أو تصميم زى لفرعون أو نبيل، فأمامنا مراجعه الغزيرة من متاحف وأبنية وتماثيل ومخطوطات ومطبوعات. أما حين يتعرض الفنان لإعادة تصميم زى إسلامى مملوكى أو تركى مثلا فتلك هى المشكلة بعينها. فلم تترك لنا الحضارة الإسلامية من آثار إلا فى عمارتها وأقل القليل من الملابس الحربية، حيث إن رجال الدين الإسلامى قد حرموا رسم الشخوص. وهنا تكمن عظمة **شادى عبدالسلام** حين قام بتصميم أكثر من ستين زيا مملوكيا لأفلام تاريخية إسلامية منها «وا إسلاماه»، و «أمير الدهاء»... وغيرهما، وهى ملابس حربية للسلاطين والحكام، وملابس السيدات والجوارى. وقد كانت هذه التصميمات محصلة لبحث طويل وشاق قام به **شادى** ليصبح تسجيلا دقيقا لما فقده التاريخ من مرحلة مهمة. وقد استعان **شادى** فى بحثه بعديد من المصادر فمنها - على سبيل المثال لا الحصر - رسوم الرسامين المستشرقين فى مطلع القرن الثامن عشر مثل **روبرتس وأرنولد فون هارف** وغيرهما، ورسوم رسامى الحملة الفرنسية برئاسة «دنيون» والتى سجلت الحياة فى مصر بجميع مظاهرها فى ذلك الحين، والرسامين الغربيين وصورهم الزيتية مثل ذلك الرسام الإيطالى الذى رسم صورته الزيتية التى أطلق عليها «حفل استقبال سفير البندقية» والموجودة بمتحف اللوفر، وهى تصور مجموعة من الحكام والأمراء الأتراك فى استقبال سفير البندقية. وأيضا بالاستعانة بكتابات وأبحاث عن الحياة فى مصر فى ذلك الوقت مثل كتاب **إدوارد لين** «المصريون المحدثون وطبائعهم»، وقد ساهمت هذه الرسومات والكتابات فى وضع صورة تقريبية لشكل الملبس فى عصر المماليك خاصة، حيث إن بعض عناصر هذا الزى استمرت حتى مطلع القرن التاسع عشر، فكان المصريون لا يزالون يلبسون السروال والقميص والقلنسوة وبعض أشكال العمامات. كما ساعدت الأوانى النحاسية والزجاجية التى وجدت فى ذلك الوقت على استيضاح الشكل العام أيضا دون التفاصيل. والتى كان **شادى** يبحث عنها فى المنمنمات التركية والفارسية فيجد بعضاً منها فى القصص مثل مقامات الحريرى وكليلة ودمنة، وقد دعم **شادى** أبحاثه فى هذا المضمار بقراءة ما كتب من معاصرى تلك الفترة مثل **ابن إياس والمقريزى**، وغيرهما. وحين تقرأ فى ابن إياس (الجزء الرابع) تجده يصف الخليفة **محمد المتوكل على الله ابن يعقوب** فيقول:

«كان الخليفة يرتدى عمامة بغدادية وهى عبارة عن عمامة سوداء لها طرف أو طرفان مسترسلان»

ثم يقول:

«ركب الخليفة عن يمين السلطان عند دخول الأخير القاهرة عقب عودته من الإسكندرية، وكان يرتدى عمامة بغدادية وقباء من الصوف الأبيض بمقلب (قلابة) من الصوف الأخضر...»

ونجد أن وصف **ابن إياس** مطابق تقريبا لما صممه **شادى عبد السلام**

فى فيلم أمير الدهاء (لوحة رقم ١٨)، ولا يمكننا - فى هذا الحيز الضيق - حصر ما قام **شادى** بتصميمه. وقد لا أبالغ حين أقول إنها تحتاج إلى مجلد كامل.

وقد جعلت هذه الأبحاث من مجموعة التصميمات للملابس المملوكية خاصة والتاريخية عامة - جعلتها مرجعا دقيقا للدارسين لهذا الفن. وكنا نأمل أن تنشر هذه الأعمال وأن يكون لها قاعة خاصة لعرضها الدائم حتى تكون فى متناول اليد من قبل المشتغلين والمهتمين، وخاصة الذين يقومون بعمل المسلسلات والأفلام الدينية بالتليفزيون المصرى!.

ولا عجب أن يتجه **شادى عبدالسلام** إلى الإخراج مسخرا كل طاقاته ومعرفته فى أفلام من صنعه لا تقتصر على عنصر الرؤية البصرية فقط بل تتجه إلى فكر المشاهد ووجدانه حتى تكتمل رسالته فى صحوة الوعى الغائب عن تاريخنا القديم والحديث وتحقق دعوته بالبحث عنه وقراءته والحفاظ عليه. وفيلم المومياء خير شاهد على ذلك فهو دعوة لقراءة تاريخنا... وليتنا نقرأ. ■



DNC, 4



DNC, 3



ISL, 2



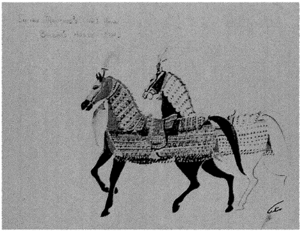
ISL, 6



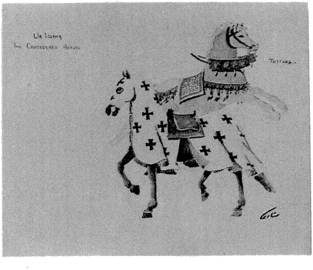
ISL, 13



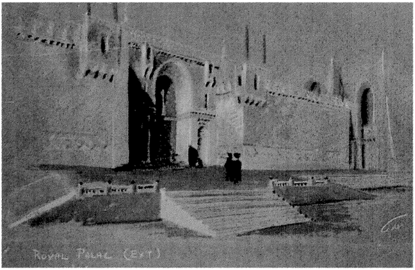
ISL, 10



ISL, 14



ISL, 14




ISL, 21



ISL, 17



ISL, 23




ISL, 22



ISL, 25




ISL, 24



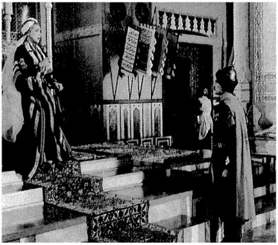
ISL, 27



ISL, 26



فيلم وإسلاماه



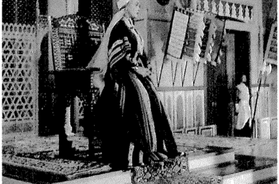
فيلم وإسلاماه



فيلم وإسلاماه



فيلم وإسلاماه



فيلم وإسلاماه



ANT, 2



ANT, 1



ANT, 9



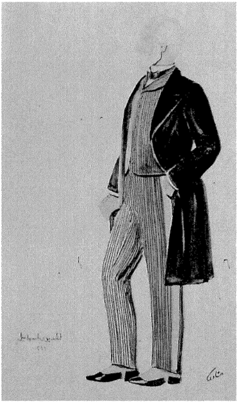
ANT, 6



ANT, 15



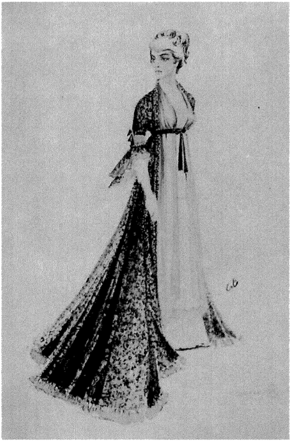
ANT, 10



ALM, 3



ALM. 2



ALM, 9



ALM, 6



ALM, 17



ALM, 15



RBA, 2



ALM, 18



RBA, 9



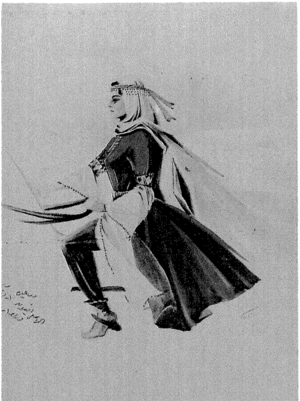
RBA, 6



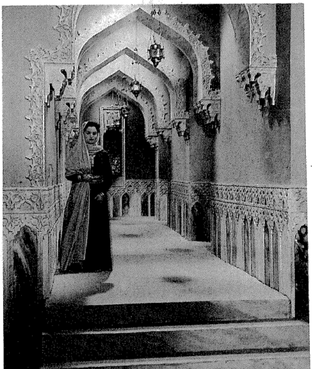
فيلم رابعة العدوية



RBA, 10



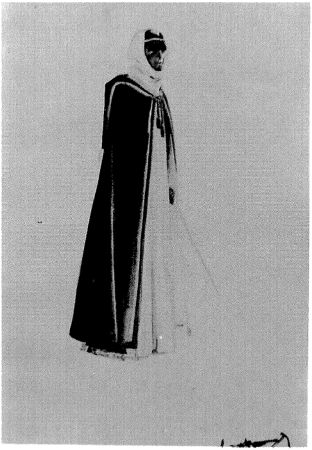
ARB, 1



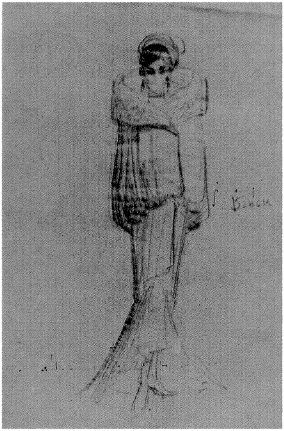
فيلم رابعة العدوية



SHF, 1



ARB, 2




SHF, 5



SHF, 2



SHF, 15



SHF, 10



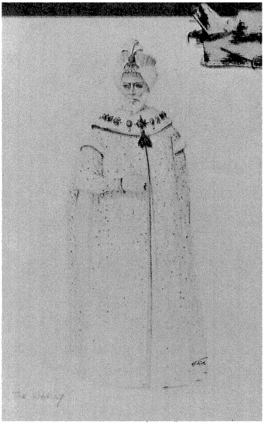
AMR, 10



فيلم شفيقة القبطية



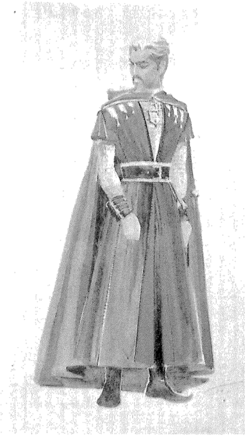
AMR, 12



AMR, 11



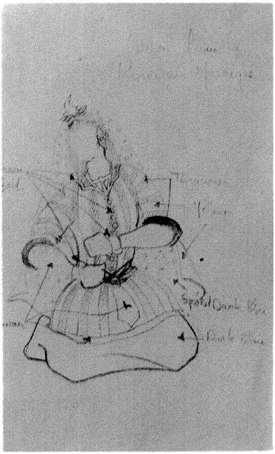
AMR, 18



AMR, 13



UKW, 36



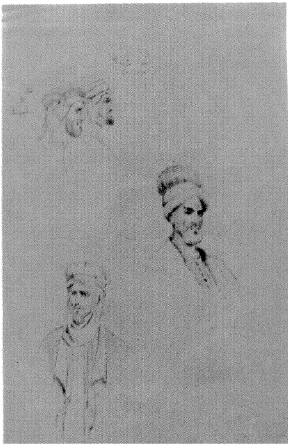


UKW, 18

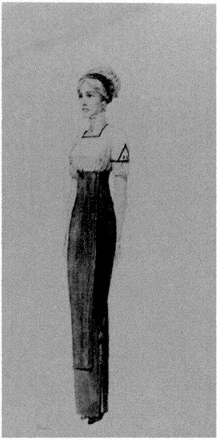




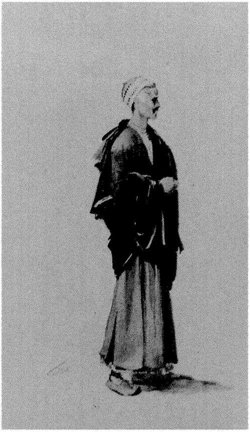
UKW, 38



UKW, 37



AYM, 2



AYM, 1



AYM, 5



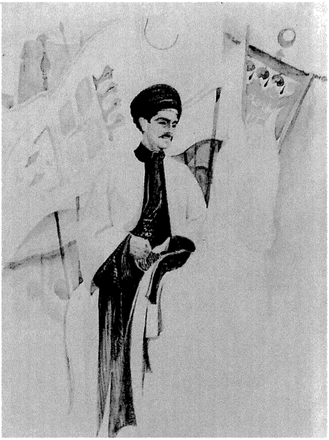
AYM, 4



AYM, 9



AYM, 8



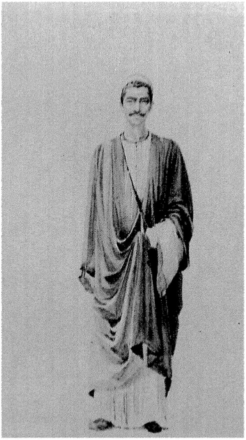
AYM, 11



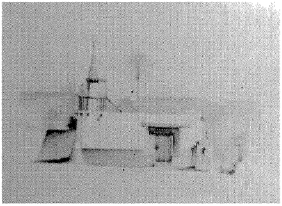
AYM, 10



AYM, 14



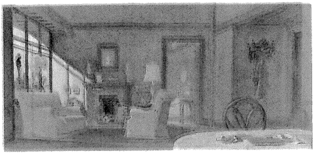
AYM, 12



AYM, 16



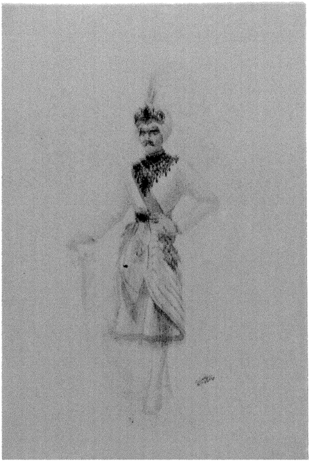
AYM, 15



KHR, 1



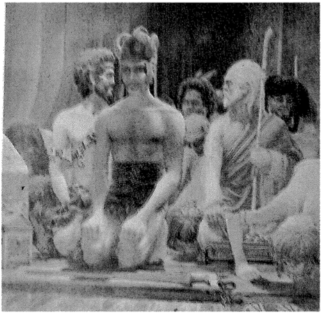
AYM, 17



ADW, 8



KHR, 2

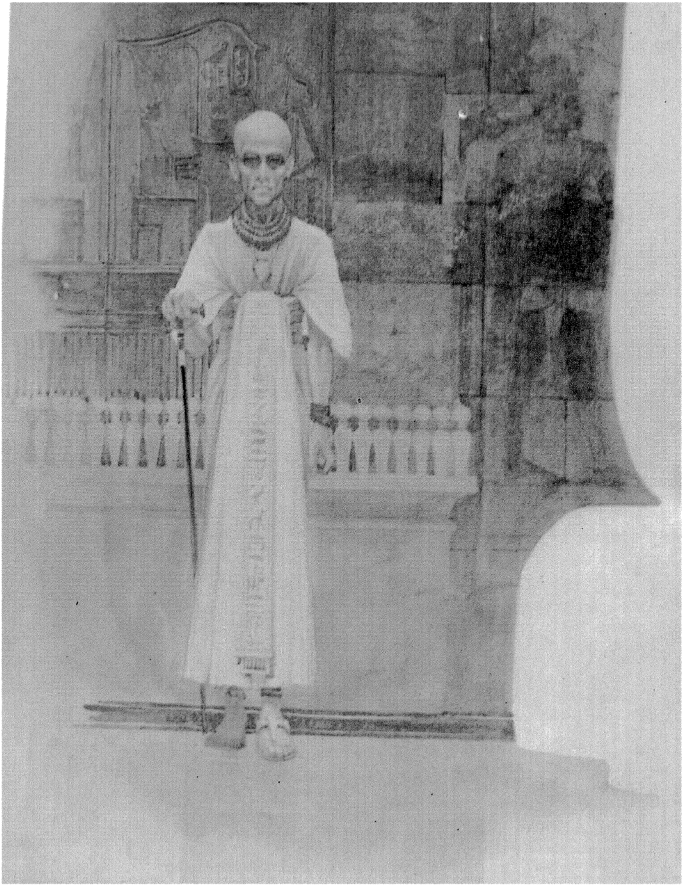


AKH, 4



AKH, 6





AKH, 12



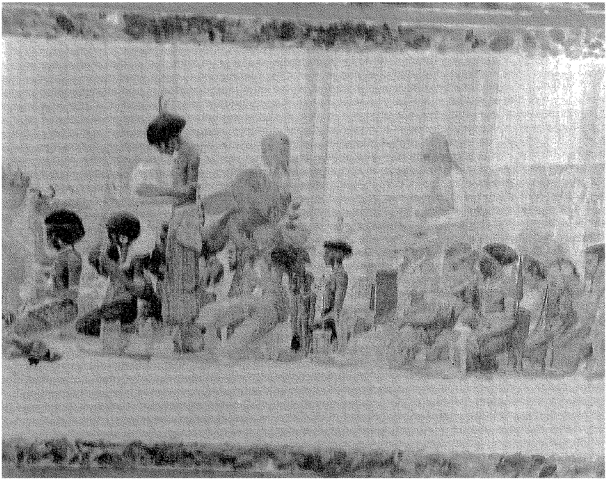
AKH, 16



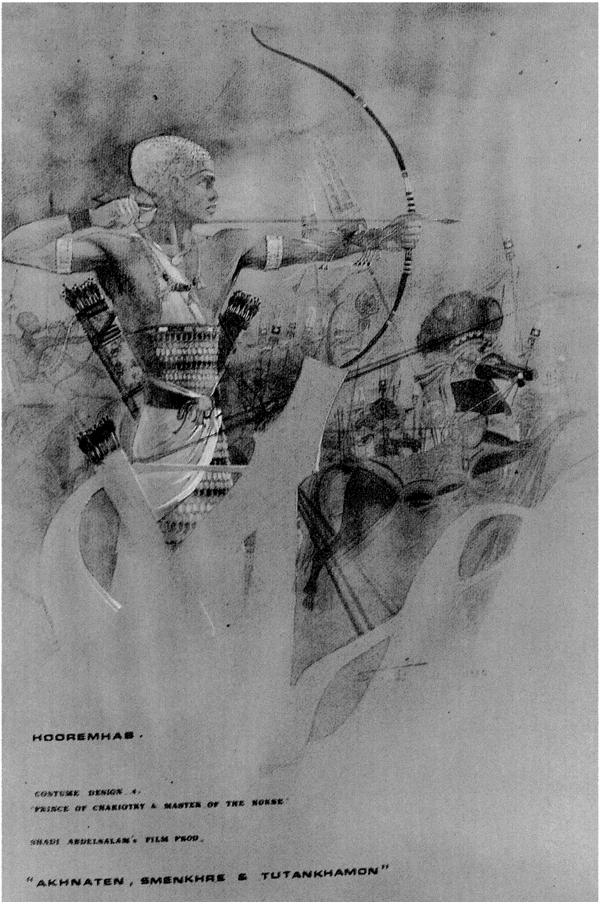
AKH, 10

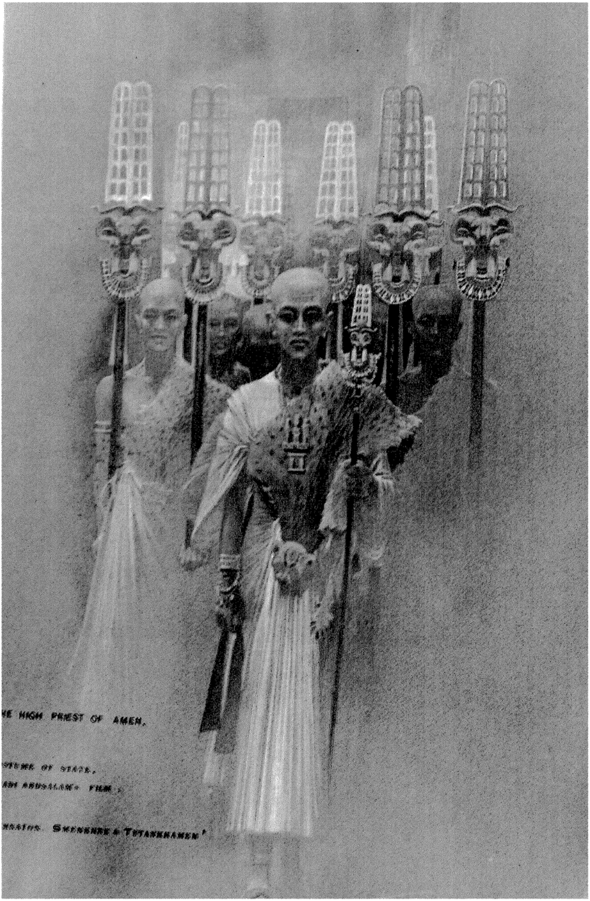


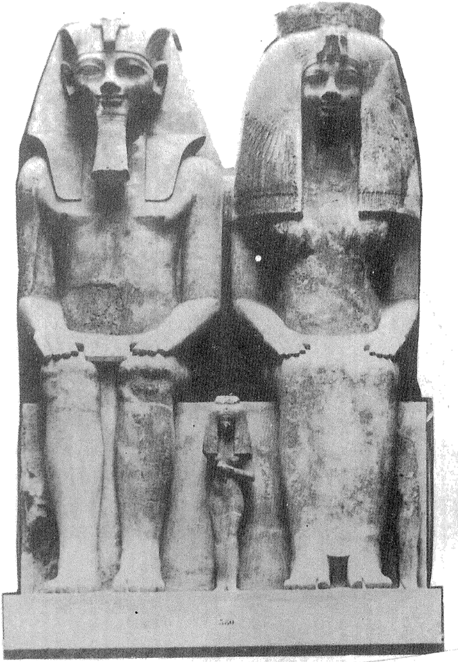
AKH, 5



AKH, 15


HOOREMHAB.
COSTUME DESIGN .4.
'PRINCE OF CHARIOTRY & MASTER OF THE HORSE'
SHADI ABDELSALAM's FILM PROD.
"AKHNATEN, SMENKHRE & TUTANKHAMON"

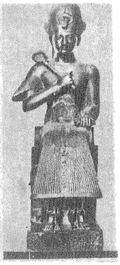

HE HIGH PRIEST OF AMEN.
STUME OF STATE,

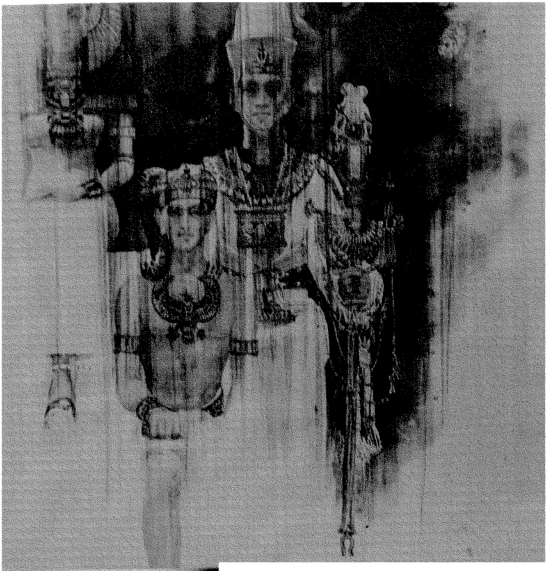


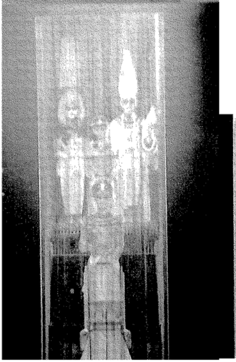




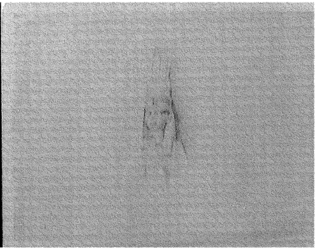


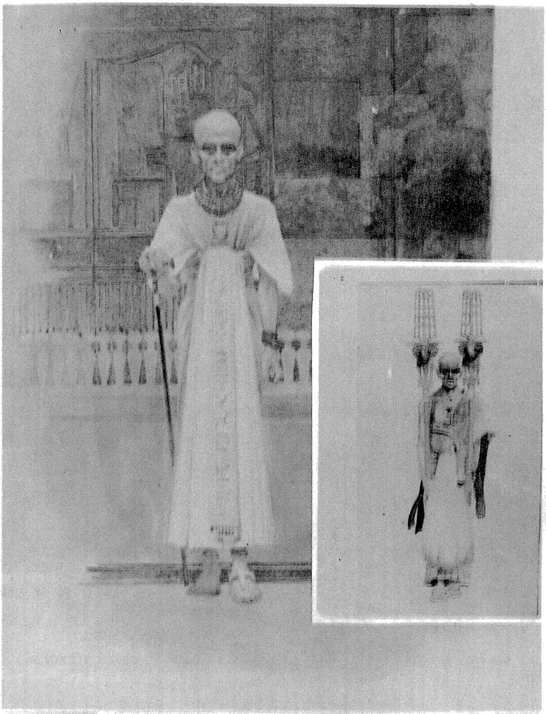






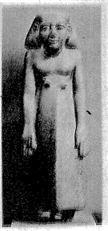
**Collection La tragédie de la gaude**
**Maison AKH 10**
**Numéro de la photo 18127**
**Dimensions du dessin 39,5X82,5au.**













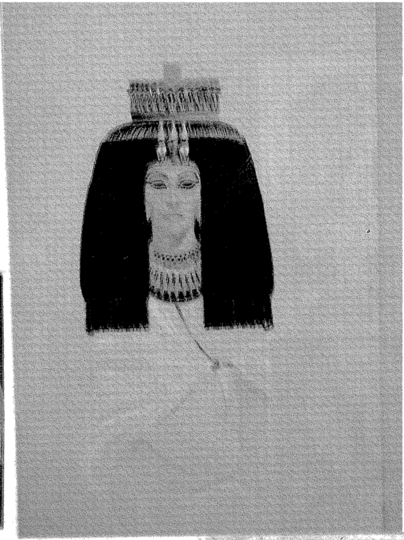










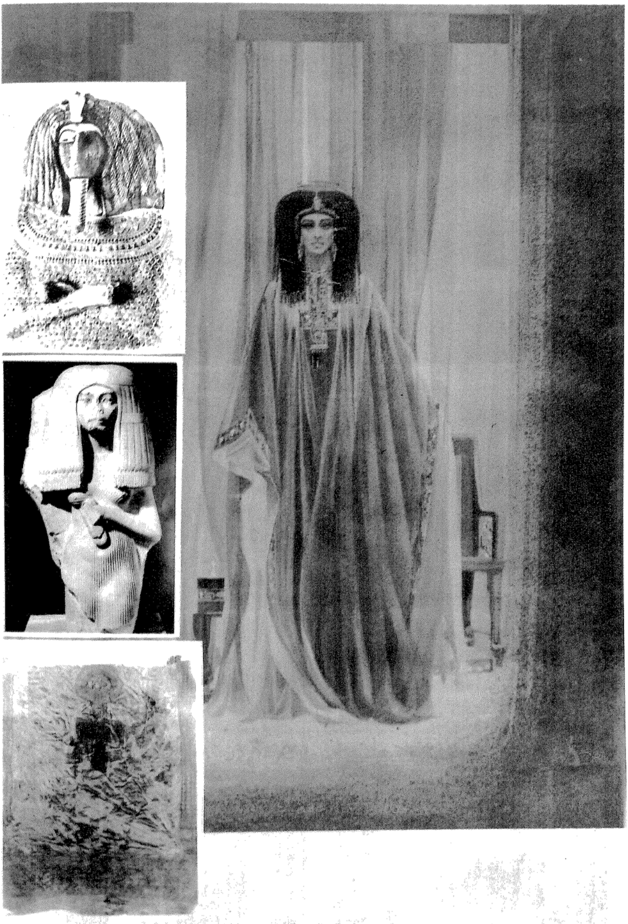




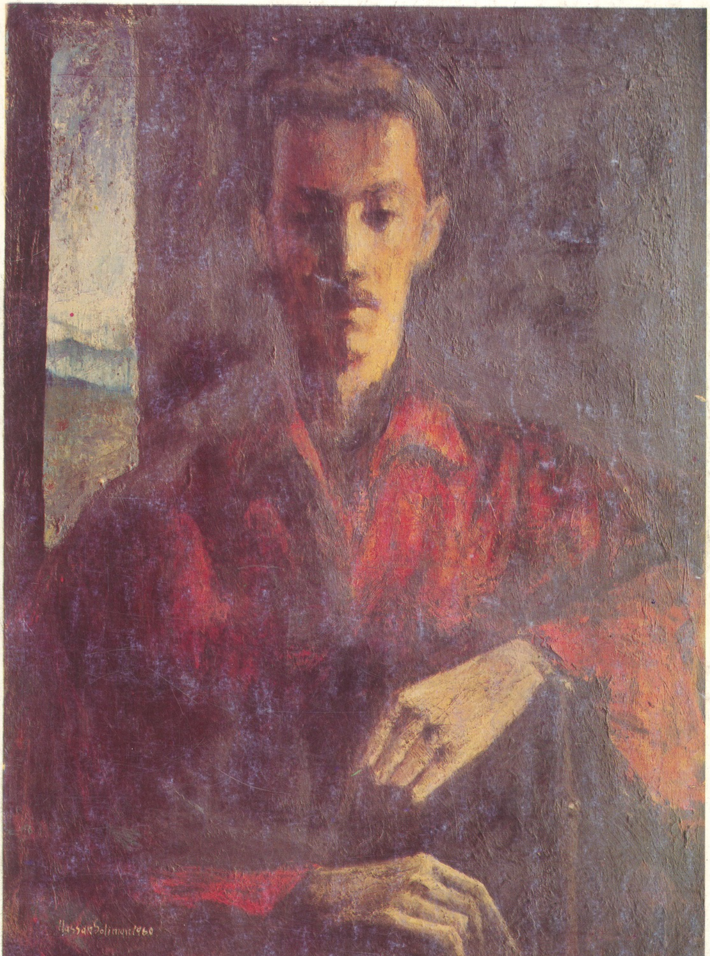








لوحة الغلاف الأخير
شادى عبد السلام (١٩٣٠ ـ ١٩٨٦)
تصوير زيتى (١٠٠ × ٧٠) سم
للفنان الكبير : حسن سليمان




مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب